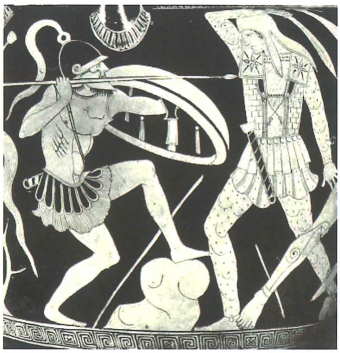
mihai coman

STUDII de MITOLOGIE



MIHAI COMAN

Studii de mitologie

Născut în Făgăraș în 1953, MIHAI COMAN este absolvent al Facultății de Litere (1976) și doctor în Litere (1985). Fondator și primul decan al Facultății de Jurnalism și Științele Comunicării, primul coordonator de doctorat în științele comunicării, creator al colecției Media a editurii Polirom (peste 55 de volume publicate din 1997), este considerat creatorul învățământului de jurnalism și comunicare în România. Până în 1989 s-a dedicat exclusiv cercetărilor de antropologie culturală consacrate folclorului românesc. Este autorul a patru volume de studii de mitologie și o vastă sinteză referitoare la mitologia animalieră, *Bestiarul mitologic român*. După 1989 a publicat volumul de referință *Introducere în sistemul mass-media* și a coordonat cele două volume din *Manualul de jurnalism*, din care s-au vândut peste 50 000 de exemplare. A publicat de asemenea numeroase studii științifice în reviste și volume colective din străinătate consacrate transformărilor mass-media din țările post-comuniste, sintetizate în volumul *Mass-media în România post-comunistă* (Polirom, 2003). În 2008 a apărut *Introducere în antropologia culturală: mitul și ritul*.

A elaborat cadrele teoretice și analitice ale antropologiei mass-media prin studii publicate în reviste francofone și anglofone. În 2003, ca sinteză a acestor investigații, a publicat la Presses Universitaires de Grenoble *Pour une anthropologie des medias*. În anul 2005 a publicat împreună cu Eric Rothenbuhler volumul *Media Anthropology* la editura SAGE.

Este membru în organizații internaționale de prestigiu (AEJMC; EJTA; IAMCR; AAA; ORBICOM) și în comitetul de redacție al unor reviste de specialitate *(Réseaux, Communication, Journalism Studies, Hermès).* A predat ca *visiting professor* la universități din Franța, Canada, SUA și Germania.

mcoman@fjsc.ro

mihai coman

STUDII DE MITOLOGIE

NEMIRA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
COMAN, MIHAI
Studii de mitologie / Mihai Coman. - București: Nemira Publishing House, 2009
ISBN 978-606-8073-73-6

398.3/.4(075.8)

Mihai Coman
STUDII DE MITOLOGIE
© Nemira, 2009

Redactor: Monica ANDRONESCU
Tehnoredactor: Stelian BIGAN

Tiparul executat de Monitorul Oficial R.A.

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări,
fără acordul scris al editorului, este strict interzisă
și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

ISBN 978-606-8073-73-6

Cuvânt înainte

Multă vreme am crezut că nu îmi voi reedita niciodată studiile de mitologie scrise și publicate (în cea mai mare parte) înainte de 1989. Mă gândeam că ele se adresează unui public specializat, care caută și folosește o bibliografie specifică domeniului său și pentru care titlurile se impun nu prin anul apariției, ci prin faptul că au devenit referințe științifice curente. Mă gândeam, de asemenea, că, după 30 de ani, aceste studii poartă inevitabil amprenta trecerii timpului și că noile generații de cercetători se vor regăsi mai greu în acele lucrări, deoarece, așa cum este sau ar fi normal, ei se sincronizează cu tendințele recente din antropologia culturală. În ambele cazuri m-am înșelat: cele mai multe dintre lucrările (care își propun interpretarea culturii folclorice), publicate în perioada postcomunistă, rămân ancorate în obiectivele de cercetare și metodele pe care eu le consideram depășite în anii '80, când debutam cu studiile de mitologie: *comparatismul speculativ* (aplicat prin privilegierea analogiilor formale și legitimat prin referirea la), *evoluționismul mecanic* (formele arhaice se regăsesc nealterate în formele moderne, asemenea organelor rămase în corpul omenesc de la speciile din care acesta a evoluat – teoria relicvelor). În acești ani nu am întâlnit decât foarte puține analize bazate pe structuralism sau poststructuralism, pe modelele procesuale sau performative, la fel cum nu am simțit aproape nici un ecou al dezbaterilor începute în Occident în anii '80 asupra dilemelor metodologice și epistemologice ale antropologiei culturale; investigațiile venind dinspre antropologia economică sau socială (Liviu Chelcea, Vintilă Mihăilescu, Catherine Verdery, Eniko Magyari-Vincze) rămân fără ecou într-o lume parcă încremenită în obiectivele de cercetare, modelele teoretice și metodologiile folcloristicii de la începutul secolului XX.

În aceste condiții am simțit nevoia, la aproape 30 de ani de la apariția primului meu volum, să reintru în circuitul cercetării dedicate culturii folclorice prin două gesturi: unul cu o finalitate mai ales didactică și unul cu un scop preponderent științific. Primul a constat în publicarea unui volum care a avut drept scop sincronizarea aparatului critic autohton și compatibilizarea cu actualitatea științifică occidentală – „Introducere în antropologia culturală: mitul și ritul" (Polirom, 2008); obiectivul meu a fost să ofer o morfologie a mitului și ritului, folosindu-mă de lucrările de referință din antropologia culturală și istoria religiilor, lucrări canonice și moderne, astfel încât cercetătorii să aibă la dispoziție interpretări și perspective

științifice stimulatoare, atât din punctul de vedere al paradigmelor clasice, cât și al celor contemporane. Al doilea este oferit de volumele de față prin care încerc să aduc în actualitate studiile asupra folclorului românesc pe care le-am publicat în perioada 1980-1992. Și, prin aceasta, să-i provoc pe specialiști la o revigorare a metodologiei și a aparatului teoretic.

Proiectul poate părea paradoxal: prin ce „alchimie" studiile realizate în urmă cu 20-30 de ani ar putea să fie mai „moderne" decât lucrările publicate în ultimii 10-15 ani? Răspunsul stă în două fenomene: a) ciudata încremenire în proiect a folcloristicii române, care pare a reproduce cu îndârjire (altfel spus: a relua fără a termina) obiectivele fixate la sfârșitul secolului al XIX-lea: salvarea fondului folcloric, realizarea de tipologii și recuperarea originilor; b) absența antropologiei culturale din peisajul cercetării, al formării universitare și al recunoașterii sociale. În prima direcție, generații succesive de folcloriști (mai mult sau mai puțin profesionalizați) au „cules" mii de variante ale genurilor folclorice (doine, balade, orații de nuntă, basme, snoave, legende, colinde, bocete, descântece, ghicitori etc.) și informații despre contextul etnografic în care acestea erau performate (obiceiuri legate de ciclurile vieții, ciclurile calendaristice, acțiuni magice etc.). Efort remarcabil care a condus la constituirea de arhive enorme, suficiente pentru a hrăni generații de-a rândul de cercetători; dar care a concentrat excesiv energiile disciplinei despre care vorbim numai asupra acestor forme culturale și a condus la ignorarea altor aspecte: sistemul economiei rurale, dinamica relațiilor de înrudire, raporturile de putere și viața politică la nivelul comunităților sătești, reprezentările (neformalizate în texte de literatură folclorică) despre lumea socială și naturală, viață și moarte, sănătate și boală, alimentație, noroc, corpul uman, animale și plante, universul meteorologic și cosmic. Paralel, etnografia autohtonă a fost preocupată exclusiv de strângerea informațiilor privind așa-numita „cultură materială". Altfel spus, nici folcloristica și nici etnografia nu au avut niciodată vocația holistică a antropologiei culturale și au investigat doar anumite zone ale culturii rurale, ignorând pe de altă parte segmente întregi ale ei, pe care le-au tratat ca obiecte fără interes științific sau ca obiecte aflate în grija altor științe (unde aceste realități au fost studiate în mod periferic și inconsecvent). Obsesia „salvaționistă" a condus la acumularea febrilă de material brut; pentru a fi accesibil cercetării, acesta trebuia clasificat – de aici preocuparea pentru tipologiile genurilor literaturii orale. Numai că, din rațiuni pe care istoricii domeniului le pot explica mai bine, procesul s-a derulat cu o lentoare extremă, astfel încât abia acum, la începutul secolului XXI, operația de tipologizare a creațiilor culturale folclorice pare a se fi încheiat.

Pe de altă parte, antropologia culturală are, în România, un statut neclar: ea nu este recunoscută ca fiind o știință autonomă, nu beneficiază de confirmare profesională (profesia de „antropolog" nu apare în Catalogul Ocupațiilor din România), nu este susținută de un corp de specialiști, activi și vizibili în plan academic, științific, asociativ și mediatic, iar formele de pregătire universitară sunt eterogene și inegale ca valoare și modernitate. „Imaginați-vă o masă cu patru laturi, în care o axă este «prezent versus trecut» și alta «exotic versus al nostru». Domeniul tradițional al antropologiei culturale a fost exoticul din societățile prezentului și

exoticul din societățile noastre, dar din epocile trecutului. A treia latură, prezentul din societățile noastre, este ocupată de sociologie, iar a patra, non-exoticul din trecutul nostru, a fost ocupată de istorie." (Kosakof, 1999:535) Poziția privilegiată a antropologiei, care, din perspectiva distribuției obiectelor de studiu, specifică gândirii de la începutul secolului XX, ar fi ocupat două laturi ale acestei mese, la cina (de taină) a științelor sociale, s-a prăbușit în ultimii 50 de ani: exoticul a dispărut, atât ca realitate socială (sub impulsul globalizării, modernitatea s-a extins la scara întregii planete), cât și ca un construct teoretic (sub impulsul a ceea ce s-a numit „antropologia critică", exoticul a apărut ca un construct ideologic, și nu științific). În ultimele decade, antropologia s-a confruntat cu o reevaluare critică a statutului de știință și a „scientificității" metodelor ei. Aceste dezbateri, violente și pătimașe uneori, au creat nu numai un curent de idei, ci și o antropologie paralelă (dacă nu chiar o anti-antropologie prin vehemența negației) – „critică", „reflexivă", „interpretativă", „postmodernă". Începută printr-o reflecție asupra autorității etnografice, dezbaterea menționată a ajuns să pună la îndoială chiar legitimitatea antropologiei ca știință. Din această perspectivă a fost negat statutul de știință al antropologiei, altfel spus, capacitatea de a oferi cunoștințe empiric verificabile și generalizări care pot conduce la concluzii cu valoare de universalitate: „Antropologia interpretativă afirmă, întâi, că scopul antropologiei trebuie să fie evocarea și interpretarea varietății culturale (în contrast cu antropologia științifică, ce consideră că scopul antropologiei ar trebui să fie descrierea și explicarea varietății culturale); în al doilea rând, antropologia interpretativă consideră că este imposibil să atingem o cunoaștere științifică a chestiunilor legate de om, deci este imposibil să realizăm descrieri și explicații obiective ale acestor realități." (Lett, 1997:12) Din această perspectivă, antropologia a ajuns să fie considerată un demers de tip hermeneutic, axat pe interpretarea și reconstruirea subiectivă a unui univers de sensuri, un demers care nu poate conduce la generalizări, la legi și la teorii cu pretenții de universalitate. Dezbaterile nu au inhibat și nu au oprit cercetările de teren, consacrate fie unor „enclave" de cultură premodernă, fie fenomenelor modernității, dar au accentuat autoreflexivitatea cercetătorilor. În acest context, discuțiile privind avantajele și limitele diverselor paradigme teoretice au cunoscut o amploare fără precedent, ceea ce a generat o formă aparte de discurs științific, discurs consacrat simultan interpretării obiectului de studiu și interpretării (sau măcar punerii în perspectivă) metodei de cercetare. Din nefericire, din cauza absenței cadrului instituțional de dezvoltare a antropologiei din România, aceste evoluții nu și-au găsit ecou nici în practica etnografică, nici în interpretarea fenomenelor culturale și nici în dezbaterile epistemologice.

Constatăm astfel că ne confruntăm cu două fenomene paralele: o folcloristică activă, care beneficiază de instituționalizare și prestigiu, care mobilizează un număr mare de cadre didactice, cercetători și activiști culturali, care este prezentă în mass-media și în conștiința publică, dar care a rămas încremenită în proiectul fixat de nașterea ei în secolul al XIX-lea, și o antropologie culturală fragilă, cu o identitate instituțională neclară, cu dezvoltări inegale, cu eforturi modeste de sincronizare la dezbaterile occidentale actuale. Poziționarea mea

epistemologică nu a fost însă niciodată influențată de convulsiile acestui peisaj: deși am studiat manifestări ale culturii folclorice, nu m-am considerat niciodată un folclorist: nici metodele de lucru și nici aparatul teoretic pe care le-am folosit nu țineau de folcloristica standard. Am susținut întotdeauna că studiile mele sunt cercetări de antropologie, fără să pot spune că sunt antropolog – pentru că această etichetă suna straniu în România. Lecturile mele, referințele teoretice, sistemul de analiză și interpretare – toate țin de antropologia culturală; astfel, chiar și înainte de 1989, studiile mele se plasau ex-centric față de curentul dominant al folcloristicii autohtone.

În cercetarea textelor folclorice am folosit două perspective: una ține de aparatul mitologiei comparate, iar alta de teoriile structuraliste și procesualiste. Prin prima mă plasam într-o zonă de frontieră, între istoria religiilor, mitologia comparată, hermeneutică și antropologia culturală. În interpretările de tinerețe am oscilat între două modele de comparativism: cel al lui Mircea Eliade, axat pe o viziune esențialistă, și cel al lui Georges Dumézil, axat pe un model difuzionist; la o privire retrospectivă, îmi dau seama că paradigma teoretică dominantă este cea izvorâtă din gândirea lui Georges Dumézil; această filieră m-a condus către erudiții comparativiști ai începutului secolului XX (Fr. Cumont, W. Otto, Salmon Reinach etc.) și, prin reflex, către comparativiștii români (P. Caraman, A. Candrea, Gh. Mușu). Ancorarea lor în tradiția pozitivistă a istoriei și lingvisticii mi-a permis să nu cad pradă exagerărilor specifice unui alt tip de comparativism – cel pe care, în lipsa unui termen consacrat, l-aș putea numi „speculativ". De fapt este vorba despre un anticomparativism, deoarece adepții acestui demers, de mare succes în folcloristica românească și, mai ales, în extensiile sale parașstiințifice, privilegiază asemănările formale, întâmplătoare, nevalidate de argumente difuzioniste (circulația dovedită a unei reprezentări de la o civilizație la alta, pe un interval de timp definit) sau de argumente funcționalist-structurale (identitatea dovedită a unor contexte socio-istorice care generează constructe culturale asemănătoare); din contră, comparativismul „speculativ" se întemeiază pe analogii superficiale, fiind insensibil la diferențele de context istoric, socio-economic sau de referințe culturale; adepții lui practică un fel de funcționalism mecanic și psihologizant (oamenii dintotdeauna au aceleași nevoi, aspirații, spaime și forme de exprimare afectivă) și un evoluționism la fel de mecanicist (societățile trec în mod necesar prin aceleași etape de dezvoltare, unele avansând mai repede, altele mai încet; produsele folclorice sunt relicve ale unor etape „primitive" de dezvoltare, identice ca sens și funcție cu manifestările primitive ale societăților antice și exotice).

Deși mi-am concentrat cercetările din primele volume îndeosebi asupra unor fenomene de mitologie comparată, nu am cedat niciodată exceselor unor abordări considerate de mulți folcloriști a fi „modele" (precum cele ale lui Nicolae Densușianu din „Dacia preistorică") sau a fi la modă (o modă colorată ideologic și încurajată politic) precum acelea din cărțile lui Romulus Vulcănescu și a pletorei de imitatori din acea perioadă (N. Brândza, V. Kernbach, V. Lovinescu, A. Oișteanu). Analizele mele din „Izvoare mitice" și „Sora Soarelui" se plasează în descendența studiilor lui Georges Dumézil, urmărind felul în care toposuri mitologice

indo-europene apar în creațiile folclorice românești, deci ale unei populații provenite din migrațiile indo-europene și ale unei culturi modelate prin aluviuni succesive aduse de contactul cu alte culturi de factură indo-europeană. Așa cum am arătat, în ediția din 1980 a volumului „Izvoare mitice", cercetarea nu leagă fenomene culturale omogene (identice), ci fenomene cu statut diferit: secvențe epice din folclorul românesc, cu secvențe rituale sau mitico-rituale din Grecia și Roma antică sau chiar din alte spații indo-europene și, între ele, cu rol de liant hermeneutic, un construct abstract: „Nu este vorba aici de nici un *text concret*, finit (fie el antic ori contemporan) și nici de un *ritual anume*, desfășurat în cine știe ce epoci de mult stinse. Modelul propus constituie *schema teoretică*, ce unește, într-o viziune totalizatoare, mai multe serii de manifestări aparent izolate, lipsite de un sens global. Ar fi o imensă eroare să se creadă că structura prezentată a fost actualizată într-o epocă istorică dată, în narațiuni manifeste: nicăieri nu există vreun mit sau o legendă care să cuprindă toate momentele descrise; genetic însă, ele se revendică dintr-un orizont simbolic omogen. Scopul cercetării de față a fost recompunerea unei străvechi *scheme* mitico-narative: demersul științific a fost unul comparativ și, beneficiind de mărturiile antice și de textul folcloric autohton, cumulându-le cu informația științifică, a încercat să desprindă, prin cercetarea integrală a acestora, un model generic. Perspectiva de lucru abordată nu trebuie confundată cu aceea a unui evoluționism mecanic. Modelul propus nu poate fi considerat o formă originară, deja finită, sursă primă din care au emanat celelalte scheme epice. Din contră, el este un construct teoretic, desprins *a posteriori* din analiza materialului studiat; acesta are rolul de a ne explica atât coerența, cât și unitatea unor manifestări culturale și a unor texte literare aparent deosebite. De aceea, modelul narativ propus nu se situează pe același plan *funcțional și semantic* cu obiectul studiat. El definește un nivel superior, situat deasupra formelor concrete, acolo unde se întrevăd structurile generice. Acestea se constituie ca un ansamblu de relații abstractizate, în care fiecărui termen îi corespund mai multe tipuri de realizări narative posibile și nenumărate variante textuale locale, care dau concretețe și întrupează structurile de bază."

Odată cu teza de doctorat (susținută în 1983 și publicată în 1985 sub titlul „Mitos și epos") și cu cele două volume consacrate mitologiei animaliere („Mitologie populară românească: animalele pământului și ale apelor" – 1986 și „Mitologie populară românească: animalele văzduhului" – 1988, republicate sub titlul „Bestiarul mitologic românesc" în 1995), am abordat cultura folclorică dintr-o perspectivă structuralistă și procesualistă. În teza de doctorat armătura teoretică a analizării mitului este dată de teoriile procesualiste ale lui Victor Turner (pe care, cred, sunt primul cercetător autohton care îl analizează și îl promovează în bibliografia românească), iar studiul transformărilor narative și al inversiunilor simbolice se hrănește atât din modelele turneriene, cât și din constructele structuraliste promovate de Claude Lévi-Strauss. Interpretările structuraliste vor deveni apoi dominante în analiza bestiarului mitologic, pentru ca, ulterior, ele să reapară în cercetările pe care le-am făcut asupra mitologiilor mass-media; paradigma turneriană avea să fie referința decisivă în construirea unei teorii antropologice asupra mass-media (vezi Coman, 2003a, 2003b, 2005).

Paradigmele teoretice enunțate până acum nu se exclud: în analizele urmărind construcția mitologiei folclorice din partea a doua a acestei lucrări, informațiile comparative aduc argumente pentru a identifica structurile simbolice, iar modelele structurale explică filiațiile istorice. Ancorarea în gândirea antropologică mi-a permis să aplic diversele modele teoretice atât asupra produselor culturii folclorice, cât și asupra celor ale culturii de masă. Acest fapt confirmă fecunditatea constructelor teoretice ale antropologiei, pe de o parte, și, pe de altă parte, (îmi) explică modernitatea abordărilor pe care le aplicam și le promovam în anii '80 în cărți pe care foarte mulți le-au văzut ca simple lucrări de folcloristică. Iar dacă racordarea unui tânăr cercetător la curentele din antropologia culturală a vremii nu este un lucru ieșit din comun, cramponarea, timp de trei decenii, a bibliografiei de specialitate în modele teoretice prăfuite și promovarea acestora, chiar și după ce nu se mai poate invoca blocarea accesului la cultura și știința occidentale, mi se pare un lucru destul de ciudat.

O asemenea prezentare a unui traseu științific nu ar fi completă dacă nu am vorbi despre sursele de informare. Altfel spus, discuția asupra apartenenței la una sau alta din paradigmele teoretice majore ale acestei științe trebuie privită nu numai din perspectiva epistemologică, ci și din aceea a contextului istoric al anilor '70 și '80. Ideea curentă, de fapt stereotipul circulat, este că perioada comunistă se caracterizează prin închiderea totală și violentă față de influențele occidentale, în toate domeniile. Se uită că nu a existat un singur comunism, nu numai în așa-numitul „lagăr socialist", ci chiar în fiecare țară în parte: în România, comunismul stalinist este diferit de cel al „deschiderii" din anii '60-'70, care, la rândul lui, este foarte diferit de perioada dictaturii din ultimul deceniu al lui Ceaușescu. Dincolo de aceste conjuncturi mai există un factor: viața intelectuală are formele ei specifice de manifestare, forumurile ei aparte și sursele ei unice de informare. Racordarea mea la curentele dominante din antropologia culturală este produsul acestor fluxuri, insesizabile la suprafață, ale circulației subterane a informației culturale și științifice. În primul rând bibliotecile de profil: aceste instituții sunt rodul muncii unor intelectuali luminați, care se luptau pentru menținerea unei deschideri față de evoluțiile științifice din Occident prin alocarea de fonduri pentru achiziția de cărți și care stabileau listele de titluri care erau cumpărate din Occident. Lor le datorez faptul că în fondurile Bibliotecii Universitare din București și ale Bibliotecii Academiei Române am putut găsi operele clasicilor mitologiei comparate (Dumézil, Delcourt, Frazer, Fontenrose, Jeanmaire, Kirk, Otto, Reinach) și ale unor antropologi de referință (Detienne, Evans-Pritchard, Lévi-Strauss, Malinowski, Turner, Vernant). În al doilea rând, marii mei profesori care mi-au permis accesul la bibliotecile lor personale, unde, prin cine știe ce căi, ajunseseră titlurile fascinante ale lingvisticii și antropologiei moderne: nu există cuvinte pentru a descrie ceea ce au însemnat pentru mine oameni și profesori ca Nicolae Bot, Teodora Cristea, Silvian Iosifescu, Mihai Pop sau Cicerone Poghirc. Lor li se adaugă redactorii de carte cu care am lucrat, oameni pricepuți și riguroși. Două nume, două personalități, au fost decisive în formarea mea: Magdalena Bedrosian, care mi-a vegheat debutul și

mi-a insuflat exigență și încredere, și Iordan Datcu, ale cărui erudiție și acribie au lăsat semne adânci în cărțile mele.

Și mai există un factor: atmosfera culturală a vremii. M-am bucurat de numeroase cronici, rareori conjuncturale, cel mai adesea scrise fie de folcloriști familiarizați cu specificul culturii orale și cu dezbaterile din domeniu, fie de intelectuali familiarizați cu abordările comparative, cu arhetipologia sau cu hermeneutica. Nimic nu se compară cu satisfacția unui dialog între spirite iscoditoare, cu bucuria de a te confrunta cu opiniile unor specialiști, care îți evaluează, cu seriozitate, constructele interpretative. Tuturor celor care au scris despre cărțile mele le datorez recunoștință, nu pentru elogii, ci pentru analizele stimulatoare și onestitatea criticii.

De-a lungul timpului, soția mea, Cristina, și apoi Ioana și Ion au fost publicul, fie al studiilor, fie al poveștilor mitologice cu figuri legendare și animale fabuloase. Interpretările mele s-au dezvoltat între două priviri, una analitică, lucidă, fără de care multe secvențe ar fi fost mai puțin clare decât sunt acum, iar alta hrănită de imaginar, ca o readucere în amintire a faptului că, fără încântarea în fața miracolului mitologic, interpretarea este doar o glosă aridă. Celor mai dragi ființe le dedic acest volum de răscruce între ceea ce am făcut și ceea ce nu am apucat să termin, dar aș dori să fac mai departe.

Ediția de față reproduce o parte din studiile din volumele „Izvoare mitice“ (1980), „Sora Soarelui“ (1983), „Mitos și epos“ (1985), „Punctul și spirala“ (1992). Am uniformizat sistemul de citare și referire (operație migăloasă, având în vedere varietatea de formule utilizate de editurile acelor ani), am simplificat limbajul (uneori încă prea ancorat în volutele eseistice specifice stilului literar) și am redus simțitor aparatul de note de subsol (tributar unei dorințe tinerești de a mă legitima prin erudiție). Am adăugat – pentru edificare asupra dezbaterilor din epocă – și o listă de referințe critice.

I

STUDII DE MITOLOGIE COMPARATĂ

Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor

Din perspectiva gândirii tradiționale, noul an este definit în opoziție cu vechea perioadă, care, epuizându-și toate rezervele de energie, devine sinonimă cu haosul care a precedat geneza lumii. Dar haos înseamnă absența oricărei forme, cufundarea în indistinct, anihilarea trăsăturilor specifice vieţuirii. În consecință, toate granițele și toate diferențele sunt abolite: în primul rând cele cosmice („în aceea noapte [de Ajun] se deschid cerurile și se poate vedea cu ochii" – I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 334), apoi cele pământești („se mai crede de asemenea că în noaptea de Anul Nou vorbesc animalele" – I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 334) și, bineînțeles, cele sociale („în această zi a femeilor, ele se cred mai tari ca bărbații"; „bătrânii spun că în acea zi nu se mai păstrează nici o autoritate a familiei. Ele sunt libere să-și facă toate plăcerile, fără a-i face bărbatul vreo observație, în acea zi bărbații nu mai au treabă cu ele, lăsându-i chiar nemâncați, căci aceasta, zic ele, e o dată pe an." (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 349)

Cufundarea în indistinct, ruperea oricărei ordini le permite forțelor demonice, până acum ținute în frâu, să invadeze lumea. Efectul lor malefic atinge atât substratul cosmic al universului (căci demonii rod stâlpii pe care se ține pământul), cât și orizontul social: duhurile și alte făpturi spurcate se năpustesc asupra satului, înspăimântându-i pe localnici. Intervenția puterilor nedorite este reprezentată, în plan ritual, de procesiunile și ceremoniile cu măști. Aceste apariții, cu aspect terifiant cel mai adesea, dublete ale stihiilor răzvrătite, amenință simbolic ordinea și echilibrul social: „de multe ori, ea (brezaia – n. M.C.) înspăimântă mai ales pe copiii mici" (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 317), „unde este o fată mare, o iau cu dânșii cel puțin până în vecini" (Ad. Fochi, 1976, p. 37). În final, măștile vor fi alungate sau ucise de grupul ceremonial care întrupează forțele vieții: ceata de colindători. „Junii apăreau ca suită ostășească de ordin sacral, hieratic, ca însoțitori înarmați ai puterilor supranaturale pozitive cu care erau aliați în lupta împotriva forțelor supranaturale negative." (T. Herseni, 1977, p. 263) Colindatul este văzut ca o manifestare întemeietoare de lume (căci împiedică distrugerea stâlpilor cosmici), încărcată cu virtuți apotropaice

ieșite din comun: „Tot prin aceste părți se mai spune că, atunci când colindele nu se vor mai auzi pe pământ, vor ieși diavoli și astfel lumea va încăpea pe mâna lor“, sau „dracii numai la Crăciun și spre Anul Nou nu umblă, nici o altă necurățenie (nu umblă – n.n.), căci se tem de băieții care umblă atunci cu colinda.“ (E. Niculiță-Voronca, 1903, p. 57)

Haosul primordial se manifestă și pe alte planuri: sunt anulate acum toate reticențele sociale, toate instituțiile și restricțiile tradiționale. În Roma antică, sclavii deveneau stăpâni și erau slujiți de aristocrați; pe străzi, oamenii de toate categoriile sociale se ocărau reciproc, în virtutea credinței că, aruncându-și în față toate defectele și păcatele, transformându-le într-o manifestare publică, făptașii se puteau considera izbăviți și purificați de toate relele. Dar rostul acestor manifestări nu se reduce numai la dimensiunea psihologică; în Thesmophoriile antice, licența gestuală și verbală avea menirea de a alunga duhurile periculoase, prin exacerbarea, pe orice cale, a energiilor vitale: „Era vorba, în egală măsură, de a pune pe fugă spiritele rele și de a reînsufleți, prin exemplul unei veselii exuberante, forțele adormite ale naturii.“ (S. Reinach, 1912, vol. 4, p. 120) Fenomenul este prezent și în folclorul românesc, într-un context funcțional identic: „Scopul umblării cu brezaia e să facă «jucării»... prostii, caraghioslâcuri, gesturi obscene, și să spună vorbe triviale, să batjocorească; se face spre semn de îmbelșugare.“ (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 317) Iată o descriere sintetică a manifestărilor prilejuite de carnavalul rural: „În unele sate, spre sfârșit, feciorii din ceată se travesteau în tot felul de «măști»... se îmbrăcau urât, își dădeau cu funingine sau cu făină pe obraz, se deghizau... și se năpusteau, făcând gălăgie mare, pe ulițele satului, bătând din fiare... cu copiii după ei, spunându-și reciproc tot felul de cuvinte de ocară, uneori chiar obscenități. Măștile acestea, care în majoritatea satelor apăreau de «carnaval»..., intrau și prin case, se luau după fete și femei, făceau peste tot dezordine și mici stricăciuni... și în același timp făceau dansuri la toate curțile. Obiceiul purta și numele semnificativ de «a bate tufa» (probabil pentru a alunga sufletele celor morți, după împlinirea celor douăsprezece zile, cât a fost deschis cerul și au putut veni pe pământ, participanții deghizându-se pentru a nu fi recunoscuți).“ (T. Herseni, 1977, p. 16)

Tot acum, în perioada incertă a începutului, când totul este încă virtualitate, iar formele nu și-au închegat prea bine contururile definitive, se desfășurau mai multe acte ceremoniale pentru a stimula energiile vitale (pe de o parte) și pentru a le determina să ia un curs favorabil colectivității umane (pe de altă parte). În primul rând, chiar viața trebuie susținută și ajutată la primii ei pași. Râsul și veselia ritualică, stropitul cu apă, consumul excesiv de alimente, „flagelarea“ sacră sunt numai câteva exemple; și iată un ceremonial mai interesant: „În noaptea de Crăciun nu trebuia să se stingă focul. Se pune în noaptea de Crăciun un buștean în foc, numindu-se bușteanul Crăciunului.“ (A. Fochi, 1976, p. 36) Rostul acestui act este simplu: „Atunci, la

marea cumpănă a cursei solare, cuvântul de ordine era mobilizarea tuturor forțelor naturii și oamenilor, pentru a da noi puteri bătrânului soare." (Gh. Mușu, 1973, p. 58) În al doilea rând, fertilitatea naturii, belșugul holdelor și al turmelor, bunăstarea satului, toate trebuiau perpetuate și activizate. Obiceiul colindatului, al „semănatului", plugușorul, precum și alte acte magice de mai mică rezonanță socială aveau menirea de a „trezi" și de a „dinamiza" puterile adormite ale firii. Urarea și gestul ritualic se împleteau într-un scop unic: puterea naturii de a da viață și bogăție trebuia sprijinită și stimulată prin ciclul manifestărilor ceremoniale. Alte obiceiuri ținteau către influențarea energiilor vitale într-un sens favorabil omului: ghicitul (ce lună va fi ploioasă ori secetoasă, care va fi mai roditoare, cum și când se va termina iarna etc.), atât de frecvent în obiceiurile legate de Anul Nou, nu este decât o formă sărăcită a unor mai vechi (ori chiar străvechi) datini de influențare magică a cursului naturii (vezi T. Pamfile, 1914, pp. 21-34, 211-214, I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, pp. 334-339, Ad. Fochi, 1976, p. 253).

Prânzurile și darurile rituale, des întâlnite în această perioadă, au un rost identic: consumul în exces și risipa de bunuri determină o reacție analogă din partea naturii. De altfel, în aceste momente ceremoniale, totul stă sub semnul pierderii măsurii: cu cât omul este mai darnic, cu atât natura va fi mai darnică; răsplata ei se va concretiza în roade bogate, turme nenumărate, sănătate și fericire. Iar cei care poartă mesajul și prin care se face schimbul cu orizontul sacral sunt colindătorii. Ei veneau și îi *aduceau* gospodarului urarea bogăției, primind în schimb darurile gazdei. Dacă punem acest fapt în termenii săi originari, specifici stadiului arhaic al obiceiului colindatului, observăm că ceata de flăcăi aducea nu numai un *mesaj verbal*, ci și *obiecte magice* (cu virtuți apotropaice și fertilizatoare) ori chiar *apariții mascate* (substitute ale divinităților păgâne, zoomorfe), a căror prezență determina comuniunea cu universul sacral și transferul de forțe benefice către orizontul uman. Darul gospodarului era, de fapt, o ofrandă închinată acestor puteri, drept mulțumire și răsplată pentru binele dăruit. Colindătorii funcționau ca *mediatori* între spațiul sacru și spațiul profan, fiind cei care purtau informația ceremonială de la un palier la altul al cosmosului (T. Herseni, 1977, pp. 257-263).

De-a lungul tuturor riturilor străbate o singură idee: viața, la răscrucea ei, trebuie sporită printr-un exces de vitalitate. Acum, când urmele haosului nu s-au șters prea bine, când formele universului sunt încă în *„statu nascendi"*, orizontul uman, situat în inima tuturor modalităților existenței, poate interveni decisiv în „istoria" lumii. El proiectează asupra fenomenelor înconjurătoare un maxim de semnificații, transformându-le, din evenimente întâmplătoare, în procese necesare, dându-le un sens și stăpânindu-le prin chiar anexarea lor la sfera manifestărilor ceremoniale și sociale.

Odată cu renașterea lumii în totalitatea ei, cu revigorarea naturii, avea loc și primenirea societății. Perioada în care se desfășurau riturile de inițiere, probele de vitejie

și de integrare a tinerilor în rândul societății. „Paralelismul este absolut. Ceremoniile de fecunditate asigură renașterea naturii, ceremoniile de inițiere – pe aceea a societății: fie că ele coincid, fie că ele sunt celebrate separat, constau deopotrivă în a face actual și prezent trecutul mitic, în scopul de a provoca întinerirea lumii." (R. Caillois, 1975, p. 219)

Inițierea, înțeleasă astfel, cunoaște mai multe aspecte. Se desprinde în primul rând latura „pedagogică" a întregului ansamblu ceremonial: o anume știință ezoterică despre existență era transmisă neofiților: ei învățau miturile și riturile tradiționale, dansurile sacre, tehnicile magice de influențare și stăpânire a naturii. Profilul lor uman se definea astfel, pe măsură ce intrau în posesia bagajului cultural înmagazinat de respectiva societate. Iar trăsătura definitivă prin care tânărul devenea o ființă socială, adică un individ în măsură să însemne ceva pentru întreaga colectivitate, era *cunoașterea*. Înainte de inițiere, copilul, deși exista, nu era o prezență activă, resimțită pe deplin de semenii săi; pe măsură ce parcurge toate treptele inițierii, orizontul său se lărgește: el intră în posesia unor informații fundamentale, prin care dobândește autonomia de ființare necesară fiecărui individ uman; chiar și fără sprijinul semenilor săi, el ar putea face față vicisitudinilor vieții. Societatea l-a pregătit și l-a format pentru viață: el poate intra acum în „rândul lumii", poate să participe la toate activitățile sociale.

Deși, în străfundul său, întregul ciclu al inițierii se bazează pe o întemeiere cognitivă a problemei existenței (omul, ființă socială, domină natura nu prin puterea sa fizică, ci prin aceea a gândirii, deci a culturii sale), textele mitice adiacente generează un alt sistem de semnificare. Ele omologhează trecerea tânărului de la un statut existențial incert la unul social bine precizat, cu istoria cosmogonică, cu desprinderea lumii din haos și cu închegarea ei într-o formă finită. Pentru ca neofitul să devină inițiat, pentru ca el să depășească ipostaza inițială, trebuie să moară și să renască la un nou tip de viețuire. O altă modalitate de a fi reprezintă, pentru gândirea arhaică, o altă viață. De aici, imaginile morții rituale și ale nașterii tânărului: „Cine spune inițiere spune luare de la capăt. Trebuie să mori pentru a renaște." (P. Faure, 1977, p. 240) Observăm că aici se întrepătrund două planuri culturale: în fond, prin ciclul inițierii, prin informațiile pe care le-a primit, tânărul este deja inițiat; dar pentru ca acest lucru să fie *socialmente consfințit*, pentru ca saltul de la o condiție la alta să fie exprimat și marcat cu maximum de claritate, apar miturile (și riturile) morții și nașterii sale. Ele nu inițiază, ci exprimă finalizarea unui ciclu inițial. Ele nu acționează pe planul inițierii concrete, ci pe acela al consacrării și instituționalizării ei. De aceea sunt proiectate într-un orizont sacral, spre deosebire de pregătirea propriu-zisă, al cărei conținut ritual este bazat pe acte concrete.

Moartea simbolică a neofitului, asemenea oricărei scufundări în haos, trebuie să-l pună în contact cu energiile primare, să-i permită dobândirea unor forțe superioare celor pe care le-a avut în existența sa anterioară. Aceste energii sunt depozitate de

ființele sacre, de întruchipările arhetipale care depozitează puterile firii vegetale și ale regnurilor animale. Mulți istorici ai religiilor consideră că, cel mai adesea, ele sunt identice cu animalele totem, adorate de diferitele clanuri și triburi străvechi. Iată de ce în multe culturi primitive moartea neofitului este înfățișată ca o înghițire de către animalul totem, urmată de regurgitarea tânărului nou-născut. Uneori, mitul era reprezentat ritualic: case a căror poartă reprezenta gura monstrului îi primeau (= înghițeau) pe tinerii neofiți, pentru a-i arunca apoi afară, într-o nouă ipostază. Efectul social al inițierii era bine marcat: atunci când ea se încheia, tânărul putea să se căsătorească (vezi G. Dumézil, 1939, M. Eliade, 1970, V. Propp, 1973).

Tehnicile magice ale inițierii comportă mai multe momente, jalonate și concretizate în forme care diferă de la o cultură la alta, de la o epocă la alta. Câteva trăsături comune se impun:

a) inițierea are loc departe de sat, în zone pustii, de obicei în mijlocul pădurii;

b) acolo, în așa-numita casă a bărbaților, tinerii suportă un tratament special: restricții alimentare, probe de vitejie și rezistență, de înfrânare a pornirilor firești, de inteligență și îndemânare;

c) în tot acest timp, ei rup orice relație cu lumea înconjurătoare, căci, pentru sat, ei sunt ca și morți, adică plecați în lumea de dincolo;

d) tinerii sunt organizați în confrerii de inițiere, care sunt situate sub protecția animalului totemic (iar mai târziu a divinității supreme);

e) tinerii se identifică, ritualic, cu totemul, fie prin mascare și prin mimarea comportamentului acestuia, fie prin consumarea cărnii ori a sângelui animalului sacrificat. Și cum pentru civilizațiile de vânători modelul totemic prin excelență era carnasierul, ei consumau carne crudă, vânau fără arme și mai ales jefuiau satul. Tinerii mascați și acoperiți cu pieile animalelor sacre năvăleau ca animalele sălbatice, furau tot ce întâlneau (inclusiv fetele), produceau tot felul de pagube. Mai multe ființe fabuloase din ciclurile epice indo-europene nu sunt altceva decât transfigurarea legendară a corporațiilor arhaice de inițiere și a faptelor rituale ale inițiaților. (Să amintim de „*loup garrou*" al francezilor, de centaurii din mitologia greacă, de „*kallikanțari*" din folclorul grec sau de „*turon*"-ul polonez.) Asociați adeseori cu înfățișările cabaline ori taurine, ei apar, sub diferite forme, în majoritatea manifestărilor folclorice europene. Prezența lor este resimțită mai ales în cetele mascate specifice carnavalurilor de Anul Nou (vezi G. Dumézil, 1929, pp. 33-43). În folclorul românesc, alături de aparițiile bine-cunoscute ale turcei sau boriței, unde regăsim trăsături analoge (masca animalieră, urmărirea femeilor, producerea unor stricăciuni în gospodăriile sătenilor), o altă prezență mitologică își trage rădăcinile din același substrat: Toaderii. Ființe jumătate om, jumătate cal, ei manifestă o predilecție deosebită pentru răpirea fetelor. Ca și satirii ori centaurii antici, ei au coadă și copite de cal, fiind dansatori îndrăciți (A. Fochi, 1976, p. 314). Toate atributele menționate până aici îi

așază în familia mare a ființelor legendare născute din epicizarea și trecerea în registrul fabulos a unor străvechi manifestări rituale, specifice inițierii feciorești.

f) ciclul inițierii culmina cu așa-numita „vânătoare ritualică": inițiatul trebuia să înfrunte carnasierul totem într-o luptă egală (adică fără arme) ori să ucidă un animal de excepție. Aceste momente aveau valoarea unei probe supreme, fără de care ciclul inițierii nu se putea considera încheiat, iar tânărul nu se putea bucura de roadele lui. Din contră, reușita în vânătoarea rituală dovedea că el a fost bine inițiat, că și-a însușit tehnicile magice de luptă și că se află în posesia unor puteri sacre superioare;

g) în final, aveau loc riturile de integrare a tânărului în colectivitatea tradițională. Ceremoniile respective trebuie să fi fost deosebit de ample și de somptuoase. Ele înfățișau înghițirea tânărului de către animalul sacru, moartea sa rituală, șederea în vintrele acestuia și, în final, expulzarea lui, renașterea și dobândirea unei noi existențe. Alteori, contactul cu puterile sacre avea loc în urma unui ritual invers: sacrificarea și consumarea animalului totem. Ideea esențială era însă aceeași: pentru a beneficia de transferul de forțe, era necesară comuniunea directă, materială, cu divinitatea zoomorfă. Astfel consacrat, tânărul beneficia de drepturi sociale depline: putea să se căsătorească, participa la hotărârile obștii, avea dreptul să intre în joc etc. În concluzie, ciclul inițierii cuprindea trei momente decisive: *inițierea propriu-zisă* (transferul de informație culturală de la societate către neofit), *proba* (vânătoarea rituală, care consfințea dobândirea însușirilor necesare pentru a deveni o ființă socială) și *integrarea* (prin rituri care reprezentau, printr-o „înscenare ceremonială", modelul mitic al inițierii). Implicațiile sociale ale întregului complex, precum și finalitatea sa imediată se impun cu pregnanță: tânărul care a trecut cu bine prin întregul ciclu al inițierii poate contracta relații maritale.

Pornind de la această schemă generică (ea nu epuizează, desigur, toate manifestările legate de ciclul inițierii, ci ne oferă doar un model teoretic, util analizei de față), să căutăm, în textele folclorice românești, urme ale străvechilor ceremonii de inițiere feciorească. Căci este imposibil ca un moment atât de important pentru viața societăților arhaice să nu-și fi prelungit formele până în cele culturale contemporane. Și chiar dacă, asemenea unor vagi ecouri, abia perceptibile, ele apar deformate și deviate de la sensul lor originar, urmele acestor ceremonii și mituri pot fi descoperite și în literatura populară. Domeniul de cercetare va fi dat de colindele de flăcău, a căror narațiune amintește cu prisosință de episoadele specifice vânătorii rituale. Lucrul este firesc, căci „vânătoarea a rămas activitatea normală a eroilor". (P. Faure, 1977, p. 277)

Rostul cetelor de feciori a fost bine precizat în comunitatea tradițională sătească. „Feciorimea se consideră și se comportă încă, în multe părți, ca o unitate bine închegată, alegându-și din sânul ei conducător, având uneori regulamente severe, ținând să reglementeze raporturile dintre feciori și fete, organizând toate serbările satului,

în special pe cele în legătură cu carnavalul și venirea primăverii." (I. Mușlea, 1972, p. 75) Corporațiile de vârstă sunt prezente în toate momentele ceremoniale esențiale pentru viața satului. Mai mult chiar, „feciorii sunt susținătorii și conservatorii vechilor obiceiuri, la cele mai deosebite împrejurări" (idem, p. 83). Observația este foarte importantă, căci tradiționalismul cetei acționează nu numai asupra dimensiunii ceremoniale a vieții culturale a satului, ci și asupra structurii literare a colindelor. Textele populare s-au păstrat astfel cu suficientă fidelitate, căci alterarea lor (ca și a obiceiului respectiv) ar fi dus la anihilarea eficienței întregului ciclu ritualic. Miturile străvechi cuprindeau nu numai narațiunile arhetipale (cosmogonia, istoria sacră a ființelor lumii, aventurile zeilor, ale demonilor și eroilor), ci și instituționalizarea obiceiurilor respective, prin transpunerea lor în textul consacrat. Conservau obiceiul și garantau respectarea lui întocmai. Ele reproduc, cu fidelitate, schema străveche a ritului colindatului, arătând locul și datoriile fiecăruia dintre actanții ceremoniali implicați în obiceiul colindării.

Dacă vom privi cu atenție conținutul acestor cântece, vom putea distinge două planuri: a) orizontul contingent (elemente din obiceiul colindatului, colindătorii, gesturile lor, darurile) și b) orizontul imaginar (referirile la lumea fabuloasă populată de ființe mitologice, spații sacre ori consacrate – copacul sfânt, grădina, fântâna, vârful muntelui, masa de ospeție – și de diferite obiecte magice). În textul colindei, luat în sine, cele două planuri se împletesc până la indistincție. Sătenii sunt identificați, în orizontul cuvântului, cu ființele fabuloase specifice miturilor străvechi. Tinerii devin eroi legendari, autori de vitejii fără de seamă; fetele apar ca minunate zâne, pețite ori răpite de cine știe ce viteaz Făt-Frumos; gazdei i se urează bunăstare și sănătate, așa cum i se cuvine unui gospodar harnic și priceput. Puși într-o situație mitică potrivită poziției și menirii lor sociale, ei beneficiază de comuniunea cu forțele sacre, de consacrarea produsă prin situarea nivelului lor ontologic pe un plan superior.

Flăcăii din sat sunt consacrați prin identificarea lor, în textul colindei, cu eroul vânător, care ucide monștrii ori animalele de excepție. Modelul arhaic al acestui personaj (așa-numitul „erou civilizator") este dat de riturile de inițiere feciorească și, mai ales, de probele de vitejie care le însoțeau. Pe plan literar vom întrezări profilul unei mitologii zoomorfe, păgâne, pe care sistemele religioase ulterioare, deși au proiectat-o către periferia vieții spirituale, nu au putut-o distruge nici până în zilele noastre. Colindele vor fi analizate într-o ordine arbitrară (după obiectul vânătorii), fiind împărțite în secvențe narative al căror decupaj nu are pretenția instituirii unei tipologii a genului; el are rostul de a ușura analiza substratului mitologic, izolând elementele epice componente.

Colinda leului

Acest tip de colindă este organizat în jurul următoarelor secvențe elementare: pregătirea vânătorii; somnul nepomenit; provocarea; lupta și prinderea leului; elogiul.

Este evident că nu toate secvențele sunt întotdeauna realizate și că formele poetice în care se împlinește fiecare sunt deosebit de variate. Dar pentru că ne interesează mai puțin diferitele modalități de concretizare poetică a fiecărei secvențe, nu ne vom ocupa de variantele respective, ci doar de acele elemente care se revendică din fondul arhaic al inițierii feciorești.

1. *Pregătirea vânătorii.* Observăm că aceasta are loc într-un spațiu situat în afara orizontului cunoscut: „Pleacă june la vânatu / În codrii ce n-au d-umplat." (M. Brătulescu, 1964, p. 69) Vânătoarea nu se petrece într-un spațiu oricând și oricum accesibil, ci în unul de excepție, acolo unde, până la venirea eroului, nimeni nu a mai intrat. Putem considera că traseul cinegetic reface traseul psihopomp, adică acel drum care unește lumea de aici cu lumea de dincolo, zona de cunoscut cu zona de necunoscut a universului. Localizarea și peisajul în care se petrece aventura vânătorească vor îmbogăți latura funerară a acestui topos. Căci toate simbolurile și notele chtoniene au un sens precis: după cum am spus, în timpul inițierii, tinerii „mureau", adică treceau și se integrau în lumea duhurilor, unde primeau știința sacră și de unde, din când în când, reveneau mascați în sat, pentru a prăda și înspăimânta lumea. Pe un plan arhaic, inițiatul aducea, în urma vânătorii rituale, animalul sacru, arhetip, chezășia transferului de forțe dintre divinitate și om. (De altfel, pentru mai multă claritate, trebuie să subliniez că discuția noastră se poartă pe două planuri de referință; în textele colindelor vom găsi ecouri venind atât din *obiceiurile concrete* ale ceremoniilor prin care tinerii erau inițiați, cât și din *miturile* și sistemul de concepții despre viață și lume care le însoțeau și le dădeau un anumit sens.)

Alteori se pot remarca reminiscențele unor vechi practici magice, decisive, din perspectiva mentalității arhaice, pentru reușita unei vânători rituale. „Din forma inelului / Luai urma leului." (idem, p. 90) Astăzi, în absența oricărui element de referință, sensul exact al acestei formule ne scapă: putem bănui o trimitere la un act magic, de tip divinatoriu – ne bazăm pe analogia cu privitul prin inel sau prin colac (în riturile maritale) pentru a ghici, din sclipirea de o secundă, a fizionomiei, felul în care se purta mirele cu soția lui. Pregătirea propriu-zisă a junelui trădează puternica epicizare a temelor inițiale. Tânărul se trezește dis-de-dimineață, se spală, își schimbă hainele și armele obișnuite (profane), luând o ipostază eroică (apropiată de aceea a viteazului din balade), le cere iertare părinților, scoate calul din grajd, îl îngrijește cu minuție, adună șoimii și ogarii și, în sfârșit, pleacă la vânătoare. Elementele epice, ulterioare fondului arhaic, nu sunt lipsite de interes. Sub o altă formă, stabilind opoziția dintre ipostaza eroică și ipostaza cotidiană, ele marchează distincția necesară dintre statutul aparte al inițiatului (în perioada vânătorii rituale) și atributele sale obișnuite. În ceremoniile străvechi, ea era precedată de restricții și practici magice, care îi conferau tânărului o anumită „ținută" sacrală, fără de care nu și-ar fi putut atinge niciodată scopul. Și, deși această asociere epică ar putea depinde de factori aleatorii, nu

pot totuși să nu o remarc: într-o colindă a cerbului, tânărul ratează vânătoarea, căci el încearcă să săgeteze animalul de îndată ce l-a văzut, sărind peste momentul pregătirii ceremoniale pentru vânătoare (idem, p. 97).

Remarcabil este dialogul dintre june și mama sa. El se petrece la rădăcina unui pom (loc consacrat), unde tânărul se pregătește de vânătoare. Și, oricât l-ar descoase maica asupra rostului plecării sale, el nu-i va spune niciodată că merge să înfrunte leul. Răspunsul este ocolit: el cuprinde ideea unei posibile întâlniri cu acea ființă prădătoare, care sălășluiește în vârful munților, dar nu anticipează niciodată (deși acest lucru este specific colindelor) evoluția ulterioară a evenimentelor. Într-o variantă în care tânărul spune „Duce-m-oi, d'aduce-l-oi" (idem, p. 77), încercarea se încheie printr-un rușinos eșec. Deși nu beneficiem de suficient material folcloric pentru a întemeia o concluzie riguroasă, există argumente pentru a configura o ipoteză: este posibil ca trădarea secretului vânătorii să fie cauza nereușitei. Este bine știut că, pe timpul inițierii, neofiții erau obligați să nu divulge nimic din tot ceea ce se întâmpla cu ei, ajungându-se uneori până la interdicția totală de a cuvânta. Basmele în care tânărul erou suferă un timp de o inexplicabilă mutenie sunt un ultim ecou al acestei bogate serii de evenimente ceremoniale.

În alte variante, vânătoarea este declanșată de faptul că leul pătrunde în sat și pradă gospodăriile. Interferențele agrare sunt evidente; de asemenea, necesitatea creării unui element epic suplimentar, care să motiveze vânătoarea (motivație efectuată în termenii specifici basmului), trădează pierderea sensului inițial al imaginilor cuprinse în colindă. Leul, ca și dulful, distruge mai ales grădina fetei. V.I. Propp (1973, pp. 195–198) interpretează acest topos drept o reminiscență a „ogorului morților" de la unele civilizații arhaice. Acest câmp cultivat, miniatural, ar fi fost un loc sacru, o ofrandă adusă spiritelor celor dispăruți; distrugerea lui constituia o profanare care trebuia imediat răzbunată. Respectivul complex arhaic ar explica de ce eroul din basme pornește imediat pe urmele zmeului care a distrus grădina fetei, a împăratului etc. Totuși, în folclorul românesc grădina fetei nu are caracteristicile unui „ogor", deoarece în ea se cultivă flori, și nu plante cu rod (care oferă hrană morților), iar finalitatea îngrijirii grădinii nu este funerară, ci maritală (este o dovadă a priceperii și dragostei de frumos a viitoarei soții). În aceste situații, textul este puternic influențat de schemele narative proprii colindei cerbului, șarpelui ori dulfului, adică cele în care vânătoarea se încheie cu uciderea (sacrificarea) animalului de excepție. De altfel, într-o asemenea variantă leul este săgetat în final și, ca și cerbul, îl sfătuiește pe tânărul erou asupra felului în care să-i folosească oasele și carnea pentru nunta sa. Orientarea maritală a tuturor simbolurilor amintite se întregește prin valorile metaforice identice pe care le are grădina fetei. Satele noastre cunosc aceste mici zone înflorite, așezate în fața casei, în care fetele sădesc diferite plante, cu rosturi magice ori simbolice bine precizate. Lirica populară este bogată în imagini izvorâte din acest

orizont etnografic: chemarea ori blestemarea iubitului, exprimarea dorului, precum și a sentimentelor tinerei perechi, cererea în căsătorie etc. sunt toate concretizate prin complexe metaforice care înglobează elemente preluate din repertoriul floral (vezi cap. *Toposuri ale inițierii feminine*).

În situațiile amintite, tânărul răspunde la provocarea leului. Faptul este străin complexului epic al colindei noastre, în care cel mai adesea eroul este acela care îl provoacă pe leu la luptă; el pătrunde în lumea lui, îl trezește din somn, stârnindu-i mânia, îl înfruntă și, în cele din urmă, îl înfrânge. Leul nu se clintește din loc, nu-și părăsește spațiul vital. Cel care trece dintr-o lume în alta este tânărul vânător. De altfel, în colinda amintită, felul în care se comportă animalul prădător ne amintește de atributele zmeului din basme: „Vine leul cum îi vântul / Scuturându-se pământul." (P. Ruxăndoiu, 1967, p. 116) Într-un alt text, analogiile sunt și mai frapante: leul o răpește pe sora tânărului vânător (vezi S. Drăgoi, 1930, p. 177); cum se întâmplă și în basme, în momentul invaziei malefice eroul nu este de față, fiind plecat la vânătoare. Acest tip de așezare a personajelor și de întemeiere a conflictului trădează interferența structurilor epice cu modelul mitic originar. Textul colindei nu mai este reversul unor ceremonii bine definite, el nu mai este oglinda în care *se* reflectă (chiar dacă într-un profil tulbure) străvechiul fond mitologic românesc. Colinda devine acum o prelucrare, în termenii specifici basmului, a unor motive mitico-ritualice fundamentale, care ajung aproape de nerecunoscut după atâtea transformări succesive.

2. Deosebit de important este motivul *somnului nepomenit.* Tânărul găsește leul dormind sub un copac ori sub un „stine" înflorit. Cred că nu trebuie să insistăm asupra valențelor sacre ale unui asemenea spațiu: sub copacul lumii *(axis mundi)* se petrece întotdeauna un eveniment mitic ieșit din comun. Aici, prăbușit în adormirea sa fără de sfârșit, leul pare a fi în contact cu energiile primare ale ființei: copacul sfânt, centrul lumii, unește toate palierele existențiale și zăgăzuiește imensul flux de forțe care susțin lumea. În fața acestui peisaj, tânărul ezită: el nu se încumetă nici să-l trezească, dar nici să-l omoare pe leu în timpul somnului: „Să mi-l scoale nu-se-ncrede, / Nu cutează să-l deștepte." (M. Brătulescu, 1964, p. 77); „June sta și se gândeare / Oare cum l-o săgetare, / Săgeta-l-oi adormiții / Leu s-o ține înșelatu." (S. Drăgoi, 1930, p. 141) Somnul leului poate fi asociat cu moartea. Afirmația de mai sus este îndreptățită și susținută de imaginile metaforice prin care este codată starea sa și care aparțin spațiului poetic al bocetelor: „Găsi leul adormit, /D-adurmit, nepomenit" (M. Brătulescu, 1964, p. 77); „Găsi leul darămit, / Darămit cu fața-n sus." (idem, p. 74) De altfel, somnul leului este unul „nepomenit". „A pomeni" însemna, la origine, „a trezi". Somnul leului este unul de „netrezit", fără de capăt, adică unul mortuar. În aceeași sferă de înțelesuri trebuie încadrat și obiceiul „pomenii" funerare. Astăzi, ea pare a desemna o masă ceremonială, la care participă mai mulți săteni, ori împărțirea unor daruri pentru cei nevoiași. Inițial, acest act era legat de „trezirea" periodică a celor

morți, de revenirea lor în lumea albă. Hrana era, mai ales, pentru îmbunarea lor, pentru satisfacerea foamei specifice respectivelor arătări, precum și pentru revigorarea duhurilor dispărute (a se vedea caracterul de „aliment al vieții" pe care-l au în mitologiile străvechi laptele și mierea, frecvent întâlnite în preparatele specifice pomenii). Ulterior, acest obicei a devenit o masă rituală, iar în faza de totală defuncționalizare a întregului ansamblu – sursa unor daruri făcute celor săraci.

Leul este, deci, cufundat într-un „somn nepomenit". Pe parcursul analizelor noastre ne vom mai întâlni și cu alte personaje aflate în aceeași ipostază (vezi cap. *Topoi ai inițierii feminine* și cap. *Modelul mitic al eroului în balada haiducească*). Reținem însă faptul că acest *topos* epic se încadrează în orizontul mitic specific probelor de inițiere vitejească, definind un spațiu legat de interdicțiile străvechi ale vânătorii rituale. V.I. Propp (1973, pp. 88–89; 274–277) vorbește despre două tipuri de somn ritualic: primul este cel „interzis", care apare ca o probă de inițiere tipică; el se răspândește în spațiul basmului, unde viteazul trebuie să vegheze mai multe nopți, să nu adoarmă atunci când trece prin câmpul somnului, ori să aștepte zmeul fără a cădea pradă adormirii. Al doilea tip este dat de somnul „voinicesc"; eroul, înaintea unei fapte de excepție, doarme adânc și îndelung, ca și cum și-ar sorbi toate forțele din acest somn prelungit. Interesant este faptul că amândouă tipurile sunt bogate în conotații funerare: cel dintâi este chiar un semn al intrării în lumea morților, iar al doilea apare ca o moarte figurată, ca o cufundare totală în întuneric, acolo unde se zămislesc puterile primare (vezi H. Jeanmaire, 1970, p. 54). Și este evident că, după un asemenea somn, cel care s-a contopit cu stihiile firii va fi în stare de neobișnuite acte de vitejie.

Pentru a prinde leul, tânărul este obligat să pătrundă în lumea de dincolo. Și cum aici toate se află în stare de latență, este firesc ca și leul să zacă adormit. S-a observat că în spațiile necălcate de om, așa cum au fost ele imaginate de gândirea arhaică, toate ființele vii se află într-o formă de inerție (dorm, se mișcă greu, n-au forță), în timp ce regnul vegetal cunoaște o dezvoltare frenetică și exuberantă (aici, iarba crește și se împletește în patru, copacii au dimensiuni uriașe). În jurul leului se creează un adevărat zid de flori: „Găsi-mi leul d-adormit / Sub un spin mândru înflorit / Florile l-au năpădit / De s-a scăpat d-adormit." (S. Drăgoi, 1930, p. 166) Imaginea ca atare aparține repertoriului funerar, de unde a migrat spre doine și în colindele de fată: „Scoală, Ano, nu durmi, / Că doar d-asară ți-a fi. / Că de când ai adurmit – Florile te-au năpădit – Și pe gură, și pe nas / Și pe dalbu-ți de obraz." (M. Brătulescu, 1964, p. 175) Prin chiar faptul că a pătruns pe aceste plaiuri, junele a sfidat ordinea lumii de dincolo; ceea ce apare în forme implicite ori explicite: „Ce rând june de-ăsta rând / De la mine ți-a venit / Că la mine n-o venit / Om mirean de pe pământ." (idem, p. 78) Alteori, leul trezit este pornit pe sfadă: „Hai le-le voinicele / Pecatile de-ale tăle, / Te-au adus pe locuri rele / Să-mi tăvăli fânețele, / Să-mi tulburi izvoarele." (idem, p. 72) Regăsim aici formula prin care „stăpânul locului", personaj tipic în basme și

balade, îl provoacă la luptă pe cel care i-a călcat hotarul (vezi cap. *Modelul mitic al eroului în balada haiducească*). Dar mai înainte de aceasta, eroul nu cutează să îl trezească pe leu. Într-adevăr, în toposul „somnului nepomenit" trăsătura esențială (prezentă în toate contextele întâlnite) este interdicția trezirii. Asupra rostului ei este greu să ne pronunțăm. Dacă leul zace în acel somn voinicesc, menționat anterior, starea sa este analogă morții. Faptul e cu atât mai probabil, cu cât tărâmul în care a pătruns junele are atributele specifice spațiului funerar. Prin somnul său, leul este înconjurat de latențele firii; mai exact, el este chiar una dintre latențele în care zac nenumărate puteri virtuale. Întreruperea bruscă a somnului ar însemna o brutală trecere de la neactualizat la împlinit; erupția nestăpânită a tuturor energiilor zăgăzuite până acum de echilibrul precar al somnului ar fi deosebit de periculoasă pentru eroul care vrea să-l înfrunte pe leu. Prin extrapolare, orice cufundare în somnul ritualic (*i.e.* orice comunicare cu energiile primordiale) este învăluită de interdicția absolută care apasă asupra trezirii. Intervenția unui agent exterior este un sacrilegiu: ea poate duce la declanșarea unui adevărat cataclism (tot așa cum somnul pădurii magice, întrerupt de cine știe ce faptă a viteazului, atrage după sine o cumplită furtună), al cărui efect distrugător s-ar răsfrânge asupra îndrăznețului care n-a respectat restricțiile rituale; într-o variantă în care „Junei sta și se gândea / Și pe leu mi-l scormonea." (S. Drăgoi, 1930, p. 142), vânătoarea eșuează, căci tânărul este păcălit de leu. Din nou ne aflăm în fața unei nereușite (nemotivată de text), a cărei sursă nu poate fi căutată decât în încălcarea unei prescripții rituale.

3. *Provocarea* cuprinde o seamă de trăsături epice specifice basmului: eroii se înfruntă reciproc, își laudă fiecare vitejia, se sfătuiesc apoi asupra tipului de luptă pe care să-l aleagă, se iau la trântă. Cel mai agresiv este leul, căci, după ce a fost trezit din somn, el descoperă că în spațiul său a pătruns un om „mirean", care i-a tulburat ordinea și liniștea. Iată de ce el va încerca să-l iscodească pe tânăr, pentru a afla două lucruri esențiale: cum a ajuns până aici și ce vrea el de aici. „Ce-ai căutat, junei, pe-aici? / Doar căile le-ai zmintit, /Ori murgu ți-o bolânzit?" (M. Brătulescu, 1964, p. 70) Pașii tânărului ar fi, deci, conduși de întâmplare. El a ajuns pe aceste plaiuri dintr-o greșeală: calul său a încurcat cărările. Calul apare în multe mitologii ca o prezență psihopompă, conducătoare a sufletelor către lumea de dincolo. Purtat de el, junele nu merge la întâmplare: el se îndreaptă spre tărâmul „de peste nouă mări și nouă țări", pe o rută bine cunoscută unei ființe care de obicei conduce pe aici duhurile celor dispăruți. Puterile magice ale calului sunt apoi și mai bine puse în lumină de rezolvarea dilemei cauzate de somnul nepomenit: feciorul, care nu cutează să-l trezească pe leu, va recurge la ajutorul năzdrăvan. Calul va necheza și, astfel, indirect, prin intermediul unei ființe cu forțe magice superioare, pericolul stârnit de trezirea bruscă a demonului este îndepărtat de tânărul erou.

4. *Lupta* evită întotdeauna armele. Fapt ce funcționează cu forța unei interdicții, pe care textul colindei o prezintă în forme puternic epicizate. Junele trebuie să înfrângă și să supună animalul cu mâinile goale, fără a-l omorî însă: acesta trebuie adus viu și legat, până în inima satului. Situația este analogă celei din basm. Făt-Frumos îl înfruntă pe zmeu, cel mai adesea tot fără arme, într-o luptă dreaptă; el trebuie să aducă apoi o probă a vitejiei sale, fără de care i s-ar contesta fapta de excepție. Specifică este, deci, obligația pe care o are feciorul din colindă de a captura viu animalul sacru. Interdicția uciderii sale poate fi căutată în fondul arhaic: animalul totemic era adeseori prins de viu, ținut și hrănit de trib. Actul în sine avea semnificații rituale elocvente: puterile sacre au fost furate naturii și aduse în interiorul colectivității; aflate în strânsă comuniune cu umanul, ele vor exercita o acțiune binefăcătoare asupra acestuia.

Pe de altă parte, în timpul inițierii tinerii erau omologați cu animalul totem (se îmbrăcau în piei, îi imitau comportamentul, nu vorbeau, se hrăneau cu carne crudă, prădau). Dacă pe plan ritualic inițiatul era totuna cu animalul arhetip, atunci el era la fel de puternic ca și acesta. În consecință, îl putea înfrunta și înfrânge într-o luptă de la egal la egal, într-o luptă în care se încleștau nu omul și fiara, ci războinicul consacrat (posesor al unor forțe magice) și ființa mitică (depozitară a energiilor vitale ale regnului). Dificultatea interpretării „luptei drepte" vine din faptul că nu știm cu siguranță dacă imaginea aparține fondului originar (arhaic) al colindei sau dacă ea este o adițiune ulterioară, legată de influențele exercitate de procesul de epicizare a substratului mitic. Am remarcat, mai înainte, analogiile funcționale care fac ca figura leului și a zmeului să se suprapună: amândouă sunt ființe prădătoare, locuiesc în lumea de dincolo, provoacă la luptă. Și pentru că adeseori în folclorul românesc este vorba despre niște „zmei-paralei", asemănările amintite se pot transforma în identitate. Într-un text epic limitrof (situat între colindă și baladă), fata este pețită de zmei: „Aceea nu-i vreme rea, / Că sunt leii și cu zmeii, / Vin la tine a peți." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 53). Acești pețitori nedoriți sunt numiți așadar, în egală măsură, zmei și lei. Aspectul lor belicos, înclinația către răpiri de fete nu lasă loc îndoielii: ne aflăm în fața unor apariții malefice, analoge demonilor care invadează lumea în cele douăsprezece zile premergătoare Anului Nou. Și desigur că ei și-ar fi dus mireasa: „Departe, vere, departe, / Nici departe, nici aproape. / În buricul pământului, / La casele leului, / La curțile zmeului." (idem, vol. I, p. 36) De altfel, acest tip de repartiție a atributelor apare și în alte contexte: în monstrul ucis, eroul găsește „doi rărunchi de leu, / Trei inimi de zmeu." (A. Marienescu, 1971, p. 565) Și, pentru ca suprapunerea celor două reprezentări să fie completă, iată-l pe leu substituindu-se, într-o legendă, zmeului răpitor: „Se spune că bâlciul s-a mutat jos, în Titești, fiindcă a venit odată un leu care a furat o fată din horă și a speriat lumea de a fugit care încotro..." (I. Conea, 1940, vol. I, p. 96) Leul se comportă și este înfățișat cu toate atributele zmeului. Dacă acceptăm însă interpretarea lui V.I. Propp (1973, pp. 280-290) conform

căreia zmeul nu este altceva decât transpunerea în plan fabulos a reprezentărilor totemice arhaice, raportul se schimbă și revenim la punctul inițial al discuției noastre. Leul este un străvechi animal totemic: el trebuie înfruntat într-o luptă voinicească, supus cu mâinile libere, adus viu și legat în sat.

Elogiul din finalul colindei accentuează tocmai această parte a probei: „Câtă lume mi-l vedea, / Toată lumea-l fericea. / Ferice di-aceea maică, / C-o scăldat și-o legănat / Și-o făcut băiat curat, / De-aduce leu legat, / Nepușcat, nesăgetat, / Numa-n curele legat.“ (M. Brătulescu, 1964, p. 73)

Toate cele discutate până aici suscită o întrebare: ce caută leul în perimetrul zoologic (fie el și fabulos) al culturii românești? Rădăcinile colindei coboară foarte adânc în timp, iar tema ca atare se trage dintr-un străvechi fond arhaic; în consecință, e greu de presupus că ea s-ar datora unor contacte culturale intervenite în perioadele istorice recente ale civilizației române. În același timp, teoria „leului carpatic“, care ar fi hălăduit cine știe când pe aceste plaiuri, nu mi se pare deloc satisfăcătoare. Ne confruntăm cu o dilemă: nu este vorba nici de un împrumut, dar nici de o sursă autohtonă de inspirație. Atunci, de unde apare leul din colinde?

Să reluăm mai în amănunt întreaga problemă. Adrian Fochi (1970) găsește atestate pe teritoriul carpato-dunărean două ipostaze culturale ale complexului *luptei cu leul*: Samson și Heracles; dar, după cum recunoaște și autorul citat, prezența lor sporadică pe teritoriul românesc este insuficientă pentru a explica bogăția variantelor colindei, precum și vastele ei implicații mitologice. Din prezentarea mărturiilor arheologice se pot reține două aspecte: eroul este „tânăr“ și „imberb“, înfruntând animalul cu mâinile goale; armele se găsesc așezate lângă el. Toate datele converg către imaginile derivate din ceremoniile arhaice de inițiere, ceea ce ar putea sugera o primă soluție: leul din colinde este prelungirea unor mituri străvechi, indo-europene, ale înfruntării eroului cu animalul carnasier, totemic. Această interpretare nu poate explica felul în care folclorul a păstrat, secole de-a rândul, un ansamblu simbolic rupt de orice legătură cu lumea reală: altfel spus, ce însemna „leul“ pentru oamenii respectivi? Era un cuvânt total golit de referent? Cum de mai puteau înțelege sensul colindei, când nu știau cu cine se luptă eroul?

De aici s-ar putea naște o a doua modalitate de interpretare, care presupune că leului din colindă trebuie să-i corespundă o vietate reală din spațiul ecologic românesc. În contextul amintit ipoteza mea este că *lupul* ar putea fi animalul invocat de această colindă; câteva argumente etnologice susțin ideea:

– lupul și leul au trăsături mitologice identice; carnasieri prin excelență, ei apar în ipostazele animalului prădător, întotdeauna înfrânt într-o luptă vitejească de către eroul civilizator. De aceea, între colindă și motivul Heracles ori Samson există un raport de analogie funcțională, și nu unul de filiație istorică ori de împrumut tematic.

– cele două vietăți sunt animale totemice specifice grupurilor sociale de vânători și războinici; ele constituie, în mod firesc, modelul ritualic pentru cetele de inițiere masculină.

– mai multe trăsături ale lupului, așa cum a fost el reprezentat de folclorul românesc, pot fi invocate acum: în basme, el îl ajută pe eroul aflat în încurcătură, punând, în schimb, o singură condiție: băiatul nu trebuie să se însoare. Iar când el își calcă jurământul, lupul vine să-i ceară socoteală, cu o vehemență ieșită din comun. Dacă admitem că acest animal a fost modelul totemic al cetelor de inițiere arhaice (M. Eliade, 1972), înțelegem sensul interdicției din basme: inițiatul, atât timp cât era supusul animalului divin, nu avea voie să se însoare. În bocete, la una dintre vămile cu care este presărat traseul funerar, stă lupul: „Și-ți va mai ieși / Lupul înainte / Ca să te spăimânte / Să nu te spăimânți / Frate bun să-l prinzi, / Că lupul mai știe / Seama codrilor / Și-a potecilor / Și el te va scoate / La drumul de plai / La-un fecior de crai." (I. Șerb, 1967, vol. II, p. 245) Lupul știe „seama" atât a lumii de aici (ca animal totemic), cât și a celei de dincolo (ca divinitate chtoniană). Faptul că leul din colinde apare tot într-un orizont funerar, apărând porțile și accesul în tărâmul sacru, nu este, deci, întâmplător.

– pentru daci, lupul era animalul care domina, de pe înălțimile stindardului, peisajul câmpului de luptă. Dacă trupul din pânză prelungea sau nu această mască – altfel spus: dacă lupul se continua sau nu cu un trup de șarpe (arătând ca un dragon) –, nu mi se pare a fi destul de important. Ceea ce trebuie subliniat este însă rostul totemic al stindardului dacic. Animalul divin constituia adeseori obiectul vânătorii rituale; capul său era adus, în vârful lăncilor, în mijlocul colectivității. Prin acest act, puterile sacre erau transferate în spațiul uman, căci ființa divină se coborâse din lăcașurile ei în mijlocul satului. De la ipostazele ceremoniale amintite se ajunge la stindardele care figurau animalul totem și care, aflate întotdeauna în fruntea oștilor, garantau protecția, bunăvoința și participarea divinității la lupta care urma să înceapă. Dar și în colindă leul este adus în mijlocul satului: în ambele cazuri se operează transferul de forțe binefăcătoare de la animalul sacru către colectivitatea rurală.

Toate aceste date arată că atributele mitice ale lupului sacru, pe de o parte, și funcțiile epice ale leului din colinde, pe de altă parte, sunt sensibil asemănătoare. Ființe totemice, străjuind la porțile tărâmului de dincolo și veghind asupra inițierii feciorești, ele își suprapun contururile și funcțiile: între complexul mitico-ritualic arhaic și ansamblul literar al colindei actuale, izotopiile sunt evidente. Această ipoteză are și ea un punct vulnerabil: nu poate explica de ce va fi fost substituit lupul de leul din colindă.

Colinda cerbului

Dar vânătoarea rituală poate ținti nu numai la capturarea unui animal de excepție, ci și la uciderea lui. Colinda cerbului este reprezentativă în acest sens: pentru a fi consacrat, tânărul trebuie să săgeteze animalul miraculos. Bogăția variantelor culese,

precum și morfologia complexă a acestui tip fac dificilă orice clasificare. Datorăm Monicăi Brătulescu o încercare mai riguroasă de așezare a problemei: „Luând drept criteriu rezolvarea conflictului (deznodământul vânătorii), distingem două categorii largi: 1) vânătoarea încheiată cu uciderea cerbului și 2) vânătoarea eludată“ (1969, p. 119). În prima categorie, autoarea distinge următoarele momente epice: provocarea, preparativele vânătorii, căutarea, confruntarea, pregătirea de atac, uciderea cerbului, agonia cerbului, recompensa. Cea de a doua categorie este mult mai variată, mai puțin tipizată. Ea cunoaște două tipuri de final: vânătoarea nu se realizează fie din cauza metamorfozei cerbului, fie în urma făgăduielilor prin care acesta își răscumpără viața. Cum însă cercetarea de față urmărește mai puțin schema narativă specifică textelor actuale și mai mult identificarea unor toposuri mitice generice, a unor date care mai pot mărturisi asupra vechilor ceremonii de inițiere feciorească, ne vom opri doar asupra acelor elemente textuale interesante din punctul de vedere al studiului nostru.

Vânarea cerbului nu apare, în general, ca o faptă nemotivată; ea se datorează tensiunii care se instituie între om și animal. Cel mai adesea, cerbul sfidează printr-un act de orgoliu: „Cerbul mi s-a lăudat / Și mi s-a-ngâmfat / Că nimeni nu l-a aflat, / Că nimeni nu l-a știut, / Nimenea nu l-a văzut / Pe unde se hrănește / Și pe unde se nutrește, / Că nimeni nu cunoaște / Iarba care el o paște.“ (C. Breazul, 1938, p. 168) La o privire atentă observăm că lauda nu se referă la puterile cerbului, ci la lumea în care el trăiește. Cerbul este sigur de puterile tărâmului său (descris prin metafore care actualizează atributele lumii de dincolo), de faptul că nici un om nu-l cunoaște și, în consecință, nu poate pătrunde până la el. Siguranța cerbului este, de fapt, siguranța unui tărâm. El se simte ocrotit nu de forțele proprii, ci de spațiul mitic în care sălășluiește. Cerbul postulează incapacitatea omului de a pătrunde pe tărâmul de dincolo; altfel spus, el neagă existența puterilor magice localizate în orizontul profan, cu alte cuvinte, pe aceea a vreunui inițiat. În spatele vorbelor sale se ascunde o provocare: este sau nu junele în stare să-l găsească, deci să treacă barierele dintre cele două tărâmuri? Acest tip de înnodare a intrigii este analog „strigării“ împăratului: în ambele cazuri, tânărul trebuie să răspundă unei provocări. El trebuie să-și dovedească nu numai vitejia, ci și abilitatea „magică“: numai posedarea unor forțe sacre (rod al inițierii) poate garanta vânarea animalului arhetip (să nu uităm că el este „Cerbul Runcului, / Greul pământului“). Alteori, cerbul profanează spațiul cultural: el pătrunde în livezi și pe ogoare, distrugând recoltele. Orientarea agrară a acestui tip de motivație epică este evidentă: cerbul se comportă asemenea monstrului prădător, care, ieșind din pădurea întunecoasă, invadează satul, distruge și răpește tot ce îi iese în cale. Fapta sa trebuie sancționată, iar menirea viteazului este de a restabili echilibrul inițial, răpunându-l pe răufăcător. „Lupta dintre Ioan Făt-Frumos și cerb este absolut sigur lupta dintre pădure și șes, dintre natura sălbatică și natura cultivată.“ (T. Herseni, 1977, p. 239)

Săgetarea cerbului se petrece într-un anumit loc: fie la „piatra mușteată", fie la izvor, fie în vârful muntelui. Regăsim aici toposuri cu elocvente deschideri mitice: ne aflăm în prezența acelor centre sacre, puncte de interferență ale palierelor existenței. Pe de altă parte, în mentalitatea străveche, succesul vânătorii depindea de puterea magică cu care era înzestrat vânătorul; una din formele ei de concretizare constă în atragerea animalului într-un loc prielnic, acolo unde el poate cădea ușor în bătaia armei. În acest sens trebuie înțeles dialogul dintre „cerbuț" și „muma ciutelor": primul i se plânge că tânărul erou s-a lăudat că îl va săgeta „în cel vârfuț de munte". Maica îl sfătuiește să evite locul primejdios: „Dacă-i rându-așa, / Cobori tu mai jos, / Jos între livezi, / Între livezi verzi, / La muguri întregi / La izvoare reci, / La mijloc d-izvor, /Tufă de bujor." (M. Brătulescu, 1964, p. 108) Dar și izvorul este un spațiu la fel de nefast: aici, cerbul va fi săgetat, intrând în stăpânirea junelui. Dacă în colinda leului tânărul pătrunde până în inima lumii de dincolo, căutând animalul fabulos, în colindele de față el se oprește într-un punct limitrof, *așteptând* și pândind apariția cerbului. Dacă insistăm mai mult asupra acestei idei, vom remarca faptul că accentul cade aici mai puțin pe înfruntarea dintre protagoniști, cât pe hăituirea cerbului și pe încercarea lui de a scăpa de săgeata tânărului. De altfel, dinamica acestor colinde este mult mai amplă: ele cuprind două mișcări de pendulare (cerbul coboară și paște în livezi, apoi urcă în codru; eroul urcă și îl săgetează, apoi revine în sat), spre deosebire de structura simplă a colindei leului. (Junele pătrunde în tărâmul lui și, după ce îl capturează, coboară în sat.)

Între cei doi protagoniști ai vânătorii există legături insesizabile pentru ceilalți: cerbul știe că va fi vânat, tânărul știe că are puteri asupra lui; vorbele cerbului sunt auzite numai de june: „Cerbul mi se lăuda / Și nimeni nu-l auzea / Când cerbul s-a lăudat / N. a stat și a ascultat." (C. Breazul, 1938, p. 168) În mod simetric, lauda junelui este auzită numai de cerb. Între cele două personaje se instituie un spațiu comun: animalul este menit, spre a fi vânat, flăcăului din sat. Prin acest sistem de comunicare, exclusiv și unidirecționat, tânărul este izolat de grupul uman: el posedă trăsături ieșite din comun, fiind în dialog direct cu stihiile firii. Știm că în vechime, pentru a îndeplini vânătoarea rituală, el se rupea de lumea satului, se situa pe alt plan existențial, desprinzându-se din orizontul cultural și integrându-se în cel natural. Socializarea sa avea loc după izbândă: el era integrat, prin ceremonii specifice, colectivității umane. În colinde, finalul cuprinde întotdeauna elogiul celui victorios: astfel, el este consacrat, capătă valoare socială, este deci asimilat grupului uman. În cazul textelor în care tânărul trădează secretele vânătorii, eșecul său se datorează ruperii firelor care îl uneau mai mult cu lumea naturală decât cu cea socială.

Lauda cerbului este o încercare de însușire absolută a sacrului. Ea se situează pe același nivel de semnificare cu uimirea pe care o încearcă leul în fața unei prezențe umane pe tărâmul său. Cele două forme epice arată că vânătoarea se petrece într-un

spațiu deosebit de cel al vieții cotidiene. Fie că îl numim „lumea de dincolo" (în opoziție cu cea de „aici"), fie că îi zicem sacru (în opoziție cu profanul), contează distanța ca atare, și nu termenii prin care ea se exprimă. Faptul în sine este dovada unei viziuni străvechi asupra vânătorii rituale: ea avea loc în alte condiții și sub alte auspicii, deosebite de activitățile sociale cotidiene.

Vânarea cerbului implică, asemenea colindei leului, instituirea unei ipostaze eroice (haine, arme, cal). Apare aici o precizare în plus: săgeata magică. Ea nu șuieră, zboară lin și insesizabil, nimerește fără de greș. Mișcările eroului sunt, de asemenea, furișate, viclene: „Atunci el înghenunchia, / Arcul că mi-l întindea, / Săgeată în el punea / Și încet o slobozea." (T. Burada, 1961, p. 164) Descrierea vânătorii codifică un tip aparte de acțiune: este una magică, în care protagonistul trebuie să îndeplinească un șir de condiții gestuale precise, fără de care el nu ar obține efectul scontat.

Vânarea este urmată de mai multe finaluri, datorate contopirii complexului mitic al cerbului cu diferite alte motive epice. Interesant este însă „blestemul cerbului"; blestem, în sensul propriu, este numai atunci când se referă la arma magică: „Săgeată, săgeată, / Fire-ai blestemată, / Căci n-ai vâjâit/ Când te-a slobozit / Cerb să fi simțit." (M. Brătulescu, 1964, p. 104) În celelalte cazuri, el este un elogiu, indirect, adus tânărului vânător. Cuvintele cerbului prezintă felul în care junele își va „uspăta" nuntașii și își va clădi casa, folosind carnea și oasele sale. Aluzia maritală conținută de acest episod se impune de la sine. Cerbul este sacrificat în cadrul unui ospăț comun, care nu este altul decât nunta. Putem interpreta acest fapt prin prisma credințelor arhaice referitoare la comuniunea cu animalul totem prin consumarea acestuia. Se realiza astfel transferul „concret" de forțe și energie: sacrificiul de comuniune făcea posibilă localizarea puterilor sacre în spațiul uman, într-un mod palpabil, evident și convingător. În colindă, semnificația complexului ceremonial a fost însă orientată către un conținut marital. Cerbul își „blestemă" picioarele, urechile, ochii, pentru că nu l-au ajutat să scape, descriind felul în care ele vor fi folosite de norocosul vânător. Pe plan stilistic ne aflăm în fața unei metafore prin care se face aluzie la viitoarea (și apropiata) însurătoare a feciorului: „Din oasele lor / Căși ți-ai încornat, / Din carnea lor / Toți ai uspătat / Iar din pielea lor / Căși ai coperit, / Din sângele lor / Căși ai zugrăvit." (idem, p. 113) Știm că reușita vânătorii rituale aduce după sine consacrarea tânărului, integrarea lui socială și dreptul de a se căsători. Colinda cerbului este intens centrată pe aspectele maritale: căsătoria marchează inaugurarea unei stări noi, intrarea într-un alt nivel al existenței, instituirea unui mod nou de a fi. După cum este și firesc (pentru mentalitatea arhaică), ea este omologată modelului tipic pentru orice început absolut, adică mitului cosmogonic. Dar pentru că lumea nu se ivește chiar din nimic, facerea ei este rodul sacrificiului unui animal sacru, din ale cărui părți iau naștere universul întreg, formele geografice și chiar stările sociale (vezi M. Eliade, 1964, 1970). Colinda noastră asimilează începutul marital cu un asemenea

mit cosmogonic. Punctul de convergență al tuturor simbolurilor utilizate se află într-o situație reală: nunta este începutul unui nou fel de existență, iar importanța schimbării pe care ea o prilejuiește este de aceeași amploare (imaginară) cu facerea lumii. Schematic, sistemul metaforic s-ar reduce la următoarele analogii:

Începutul lumii = schimbarea stării sociale prin nuntă.

Sacrificiul animalului mitic = vânarea cerbului sacru.

Crearea cosmosului = facerea casei tinerei perechi și ospățul nupțial.

O altă formă a menirii maritale a cerbului este evidentă în alte variante ale acestei colinde, în care animalul este cruțat, deoarece el promite, în schimbul vieții sale, că îi va netezi tânărului calea către viitoarea lui soție. Puterea pe care eroul o dobândea (în variantele anterioare) prin supunerea cerbului devine acum rodul unui „contract" survenit între cei doi; ca și în basme, ființa fantastică aduce, în schimbul unei binefaceri, un dar magic. În cazul de față, ea îi dă junelui chiar o mireasă. Vânătoarea rituală este proiectată acum într-un context de intensă epicizare. Dacă inițial (în sistemul ceremonial străvechi) uciderea animalului atrăgea după sine consacrarea și dreptul la căsătorie, în textele actuale nunta se realizează în chiar timpul vânătorii, ca urmare a „înțelegerii" intervenite între erou și animalul fabulos. În planul ritualic, inițiatul învingea vietatea totemică și, aducând dovezile vitejiei sale, primea de la colectivitate recunoașterea valorii sale și, totodată, dreptul de a se căsători. În colindă, tânărul cruță cerbul și primește de la *acesta* (și nu de la societate) o mireasă, și nu o mireasă obișnuită, ci o preafrumoasă fată, ale cărei trăsături sunt mai apropiate de cele ale unei zâne decât de ale unei ființe omenești. De altfel, ea sălășluiește pe un alt tărâm („Peste munți înalți. / Peste brazi rotunzi, / Unde iarba, crește / Patru se-mpletește" – M. Brătulescu, 1964, p. 117) ale cărui atribute sunt identice cu ale plaiului unde doarme leul: este lumea de dincolo.

Cel mai adesea, cerbul îl ia în coarne și îl aruncă pe june până în locul unde o va întâlni pe aleasa lui. Imaginea are bogate conotații simbolice, asupra cărora, într-un alt capitol al lucrării, vom reveni pe larg. Alteori, cerbul îl trece dincolo pe erou, purtându-l într-un leagăn prins de coarnele sale. Faptul ne relevă o altă față a figurii mitice a cerbului: cea de animal psihopomp. Dotat cu rosturi chtoniene, el este acela care stabilește contactul între lumi, trecând sufletele morților de pe un tărâm pe altul. A urma cerbul sau a fi dus de el înseamnă a pătrunde într-un teritoriu necălcat de om, eventual pe plaiurile lumii de dincolo. Din funcția psihopompă a cervidului se dezvoltă, în mod firesc, mitul animalului ghid care conduce un grup uman spre un teritoriu nou, necunoscut până acum de societatea omenească. Și acest mit poate fi integrat constelației simbolice a cosmogoniilor (vezi M. Eliade, 1970, pp. 135-139, 143, 160). Căci, asemenea căsătoriei – ca deschidere spre un nou tip de existență –, pătrunderea într-un spațiu neexplorat marchează un început, decisiv pentru inaugurarea unei alte trepte de viețuire. Iată din ce motiv cerbul, animal ghid, intervine

și dirijează acțiunea unui text bine orientat către simbolurile maritale. În ambele cazuri, cerbul conduce și deschide calea către un mod nou de a fi; el prilejuiește depășirea vechiului stadiu și configurarea unui orizont vital proaspăt, plin de promisiuni și de latențe neactualizate.

Imaginea cerbului sacru este asociată și cu motivele metamorfozei: el este fie un tânăr împărat transformat, în urma unui blestem, în animal (ca în basme), fie o ființă fabuloasă, care-i apare tânărului într-o ipostază animalieră. Iată de ce ea nu mai poate fi vânată; în această ultimă situație, Sf. Ion ori „galbena Păioară", care au luat înfățișarea cerbului, au o ocupație neașteptată: ei măsoară pământul și cerul. Lucrul poate părea lipsit de sens dacă îl privim izolat, rupt de alte motive epice specifice folclorului românesc: răspunsul se află într-un mit cosmogonic. Dumnezeu, atunci când a creat lumea, i-a greșit proporțiile și a făcut prea mult pământ, care astfel nu a mai încăput sub bolta prea strâmtă a cerului. Atunci el i-a cerut ajutorul ariciului. Soluția pe care ariciul i-o sugerează este de o maximă simplitate: pământul, pentru a se strânge, trebuie încrețit, ca să se nască dealurile și văile (vezi cap. *Întreșesutele lumi: istoria unei cosmogonii* și *Asimetriile constitutive*). Cerbul din colindă este ocupat cu măsurarea ținuturilor, tot pentru a vedea dacă nu cumva uscatul este mai întins decât cerul. El apare ca un animal adjuvant, care sprijină divinitatea în eforturile ei de a crea universul. Faptul că el își însușește o asemenea funcție (de ajutor al creatorului lumii) este posibil pentru că reprezentarea mitică a cerbului posedă deja atribute de tip cosmogonic: în străvechile cosmogonii indo-europene el apare ca animalul prin al cărui sacrificiu ia naștere lumea. Creatorul originar, din sistemul mitologic păgân, răzbate în legende mitice amintite: Dumnezeu nu poate crea lumea fără ajutorul unor animale divine: broasca, ariciul, albina, cerbul. Vitalitatea reprezentărilor mitice zoomorfe, de veche tradiție pe aceste plaiuri, este încă o dată dovedită de complexul simbolic al cerbului fermecat. Atributele sale cosmogonice, funcția psihopompă și aceea de animal ghid, trăsăturile sacre și simbolistica legată de leagănul prins între coarnele sale (vezi cap. *Cerbul cu leagăn de aur în coarne*), contextele totemice relevate de imaginile vânătorii rituale, toate vin în sprijinul substratului arhaic și al însemnătății deosebite pe care reprezentarea culturală a cerbului a avut-o în literatura populară română.

Și pentru o mai deplină configurare a acestui portret mitico-ceremonial, să ne oprim asupra unei colinde de o deosebită frumusețe. Cei nouă fii ai unchiașului bătrân, vânători prin vocație („El nu i-o-nvățat / Nice văcărași, / Făr' el i-o-nvățat / Munții la vânat"), dau peste o urmă de cerb; dar „Atât au urmărit, / Pân' s-au rătăcit / Și s-au neftinat / (= transformat – n.n.) / Nouă cerbi de munte". Bătrânul pleacă să-i caute și, găsindu-i, vrea să-i săgeteze. Dar fiul cel mai mare îi vorbește, povestindu-i trista lor istorie. Și în zadar îi va chema tatăl înapoi, în sânul familiei și al gospodăriei țărănești: „Drag tăicuțul nostru, / Du-te tu acasă / La măicuța noastră, / Că coarnele noastre / Nu intră pe ușă, / Făr' numai prin munte. / Picioarele noastre / Nu

calcă-n cenușă, / Făr' numai prin frunză. / Buzuțile noastre / Nu-și beau din pahare, / Căci beau din izvoare." (M. Brătulescu, 1964, p. 122) Mihai Pop, oprindu-se în fața acestui text, notează: „Care o fi fost sensul străvechi al acestei minunate legende păstrate în colindă, nu știm. Poate că această colindă, rar întâlnită, perpetuează până astăzi un mit de inițiere ce își așteaptă încă descoperirea. Colinda vorbește, în orice caz, despre lumea unor credințe potrivit cărora vânătorii, dacă trec peste pragul tainelor pădurii, intră în mit, se prefac în cerbi." (1976, p. 61)

Poate că sensul textului va fi mai limpede dacă vom face apel la două momente cruciale ale riturilor de inițiere: imitarea animalului totemic prin deghizare și izolarea cetei de tineri, care sălășluiește singuratică în așa-numita „căsuță din pădure" (vezi V.I. Propp, 1973, pp. 128-140). Situați sub protecția animalului totemic, ei se rup de sat (și de umanitate), considerându-se consubstanțiali cu divinitatea: tinerii nu mai sunt oameni, ci cerbi, fii ai animalului arhetip. Ceea ce apare în colindă ca opoziție între natură și cultură poate fi ecoul opoziției ceremoniale străvechi dintre ipostaza sacră a inițiaților (mascarea rituală) și condiția lor cotidiană. Flăcăii transformați în cerbi, care nu pot reveni în casă, au fost poate tinerii-cerbi, membri unei corporații de inițiere, care subliniau, prin comportamentul și înfățișarea lor, distanța ce-i separa de ipostazele umane anterioare. Dacă acceptăm ipoteza de mai sus (sprijinită de atributele totemice ale cerbului), colinda ar conține transpunerea, pe plan epic, a unor realități ceremoniale, active în epocile străvechi ale istoriei noastre. Colindele cerbului păstrează, deci, integrate unor contexte narative specifice, note și informații definitorii despre ansamblurile rituale autohtone, așa cum vor fi arătat ele în vremile pierdute în negura trecutului.

Textele analoge, legate de vânarea dulfului, a șarpelui ori a boharului, sunt construite după o structură narativă identică. Semnificația lor se concentrează asupra prinderii și uciderii rituale a animalului fabulos. Intruziunea mai multor elemente specifice basmului amplifică ansamblul epic, fără a aduce însă un surplus de informație etnologică. Revelatoare este doar imaginea „trofeului": „Frumos capul îi tăia / Și-ntr-o suliță-l punea, / Tare-acasă d-alerga." (C. Mohanu, 1975, p. 58) Găsim în aceste versuri confirmarea aserțiunilor anterioare asupra legăturii dintre animalul totem și stindardul de luptă: ultimul era descendentul trofeelor vânătorii rituale, când capul animalului mitic, adus în colectivitate, era „expus" în vârful unui stâlp sacru, în scopuri apotropaice și propițiatorii.

Din punctul de vedere al tipologiei mitice, două categorii mari de colinde se impun: cele ale leului și cele ale cerbului. Dincolo de analogiile prin care ele comunică („între colinda cerbului, cea a leului și a dulfului de mare se pot constata înrudiri: a) toate trei tipurile sunt dedicate frecvent, în practica obiceiului, flăcăilor, tinerilor necăsătoriți; b) eroul acestor colinde este tânărul viteaz; c) vânătoarea constituie tema generală; d) prin formule sau motive diverse se face frecvent aluzie la

căsătoria viteazului“ – M. Brătulescu, 1969, p. 118), notele diferențiatoare sunt elocvente (le privim din punctul de vedere al elementului epic esențial: vânătoarea).

Colinde cerb: vânătoarea este rodul pândirii animalului.
Colinde leu: vânătoarea este rodul căutării animalului.

Colinde cerb: înfruntarea se bazează pe utilizarea armelor.
Colinde leu: înfruntarea se concretizează într-o luptă dreaptă.
Colinde cerb: încercarea se încheie cu uciderea victimei.
Colinde leu: încercarea se încheie cu capturarea victimei.

Celelalte tipuri de colinde menționate se ordonează în descendența colindei cerbului, oscilând însă în ceea ce privește prima caracteristică: în textele dulfului, monstrul este pândit, în timp ce boharul sau șarpele este căutat și urmărit, ca în colinda leului.

Cercetarea de față a decurs prin punerea în paralel a două planuri, deosebite atât prin situarea lor în timp, cât și prin nivelul socio-cultural din care se desprind: pe de o parte, scenariile ceremoniale (arhaice; plan social), pe de alta, colindele românești (actuale; plan literar). În această ordine de idei, ultimele beneficiază de concretețea fenomenului trăit și recent consemnat, spre deosebire de celelalte, despre care nu posedăm decât vagi atestări, topite în negura vremii. Rostul comparării posibilelor modele ceremoniale ale indo-europenilor cu textele folclorice este obținerea unui surplus de informație asupra riturilor de inițiere feciorească românești, așa cum vor fi fost ele în epocile străvechi:

Textul folcloric contemporan	Modelul cultural generic	Structura ceremoniilor de inițiere și a miturilor arhaice autohtone.

Toposuri ale inițierii feminine

Plină de revelații nebănuite este analiza uneia dintre cele mai frumoase și bogate în înțelesuri dintre colindele laice românești. Iată, pe scurt, firul narativ: undeva, „pe munții de piatră", „O droaie de ciute / Pasc și mi se-adapă". Numai ciuta mioară nu are liniște; ea prevestește că un voinic ortoman „Joi de dimineață / Pe nor și pe ceață / La vânat c-o sta, / Peste noi c-o da / 'n goană ne-a lua /... Pân' la Pod-de-carne / Că n-a fost de carne, / Dar noi ni l-om face / Cu carne d-a noastră/... Pân' la Pod-de-os, / Că de os n-a fost, / Ci de os l-om face / Cu oasele noastre". Într-adevăr, voinicul sosește și vânează toate ciutele, cu excepția acelei mioare care „Făcea cum putea / Și fugea, fugea / Pân' la munți de piatră, / De piatră crăpată; / De moarte scăpa / Și ea-mi rămânea / De-ogari nemușcată, / De șoimi nestricată." (M. Brătulescu, 1964, pp. 100-102)

Semnificația unui text literar popular se poate desprinde din analiza a două planuri: 1) acela al relațiilor textuale (în cazul de față, analiza ar fi puțin relevantă, datorită simplității conflictului epic); 2) acela al relațiilor contextuale, extrinseci, care leagă textul de fundalul socio-cultural, prezent și trecut, singurul care ne poate ajuta să desprindem înțelesurile de profunzime ale simbolurilor utilizate.

Textul actual al colindei se prezintă ca un amalgam de componente, care pot fi organizate pe următoarele paliere (de la sensul străvechi, bănuit și inaccesibil în mod direct, la semnificațiile evidente prin informațiile etnografice sau prin coerența epică internă):

a) articularea unor secvențe, încărcate de simbolurile mitice, arhaice și obscure

b) epicizarea (sub forma unor succesiuni de acțiuni ficționale) a datelor unor străvechi scenarii ritualice

c) aluzii la situațiile concrete din lumea satului contemporan, reproduse fie direct, fie în contexte alegorice

d) descrierea gesturilor ceremoniale pe care trebuie să le facă ori le fac colindătorii în peregrinarea lor prin sat.

Primele două aspecte ne situează într-o perspectivă diacronică, următoarele două – într-una sincronică; mai precis, primele trimit la un trecut greu de fixat într-o cronologie istorică strictă, în timp ce ultimele trimit la „prezent" etnografic, asociat realităților din secolul XX, când aceste texte au fost culese și când ritualul colindatului a fost consemnat de etnografi (este însă greu de spus dacă în secolele al XVIII-lea sau al XVII-lea se colinda la fel sau dacă observațiile etnografice valabile pentru anul 1929 pot fi valabile și, să zicem, pentru anul 1836!).

Ciuta și eroul vânător aparțin, în general, figurației simbolice legate de străvechi mituri de inițiere, care narau faptele unui viteaz legendar. Acesta este autorul mai multor isprăvi de excepție, toate putând fi reunite sub o trăsătură comună: finalitatea lor socială. Astfel, el înfrânge monștrii răufăcători, prinde și chiar domesticește animalele prădătoare, inventează diferite unelte și tehnici de lucru, întemeiază rituri și pune temelia unor instituții culturale fundamentale. În plan mitic, toate atributele amintite îi revin „zeului puternic, care străbate pământul, subjugând și îmblânzind animalele, civilizând oamenii, zeului savant care descoperă și instruiește în arta meșteșugurilor, călătorului și marinarului care întemeiază colonii". (E. Saglio, 1926, vol. III, p. 79)

În mod excesiv, unii cercetători au văzut aici profilul unui „zeu solar"; întâlnim, de fapt, datele fundamentale ale „eroului civilizator", întrupare simbolică a tuturor cuceririlor unei societăți. Iar minunile de vitejie descrise de mit, alegorii ale unor realități sociale concrete (raporturile colectivității cu natura), își găsesc ecoul, pe planul unor scenarii dramatice, în riturile de inițiere. Parcurgerea tuturor treptelor inițierii trebuia să-i asigure tânărului un bagaj de cunoștințe sacre (repertoriul mitic și ritual) și deprinderi practice (tehnicile de lucru ori vânat), grație cărora el să poată face față vicisitudinilor vieții. Iar pentru a dovedi că este bine inițiat, că a parcurs toate etapele premergătoare, el trebuia să vâneze animalul sacru. Și cum putea fi prinsă o ființă de excepție, bogată în atribute miraculoase, altfel decât cu ajutorul științei magice cucerite de-a lungul inițierii? Reușita în această probă deschidea porțile „afirmării sociale" a tânărului: el era integrat colectivității beneficiind de toate drepturile omului matur. Urme ale acestor vechi configurații mitice și ceremoniale s-au păstrat (după cum am văzut) în colindele de flăcău despre vânarea cerbului, dulfului, leului și șarpelui.

În colinda de față se pare că vânătoarea nu-și atinge scopul deoarece animalul de excepție (ciuta mioară) nu poate fi prins. Sau poate că ea nici nu trebuie să fie prinsă și că centrul de interes al colindei este dat nu de către vânătoarea rituală, ci de către fuga și salvarea rituală a ciutei. Ea, și nu voinicul ortoman, ar fi atunci protagonistul principal al colindei. De aici putem deduce faptul că textul este rezultatul contopirii a două tipuri de motive narative: acelea povestind despre vânătoarea tânărului erou (faptele s-ar lega atunci de ritualurile de inițiere masculină) și acelea referitoare

la urmărirea unui personaj feminin de către o ființă amenințătoare (caz în care ar fi vorba despre ceremoniile de inițiere feminină).

Primul tip de motive integrează textele în care eroul reușește să vâneze o întreagă turmă de ciute. Dar există, în același timp, și o colindă care narează vânarea (eșuată) a unei singure căprioare. Junele își pregătește calul și pleacă „spre luncile cântenite", după „ciute mohorâte"; „în urmărirea unei ciutaline": „Ciuta dete jos de vad, / El o tăia fără vad, / Se-ntâlni cu mari boieri, / Mari boieri îl întrebară: / – Vasilie, bun bărbat, / Ce ți-e murgul asudat, / Șoimii-s vineți, feșteliți, / Ogari dalbi îs obosiți." (M. Brătulescu, 1964, p. 110) Povestind peripețiile vânătorii sale, tânărul este vehement contrazis: „Strigă fata Giurgiuleană: / Nu-l credeți, voi, mari boieri, / Că-are o dragă ibovnică / Și-i calea de nouă zile, / El o calcă-n două zile, / De-aia-i murgul asudat, / Șoimii-s vineți, feșteliți, / Ogari dalbi-s obosiți." Finalul colindei ne relevă că este vorba despre un fecior încă neînsurat, plecat în căutarea unei mirese pe măsura lui. Textul se încheie, în mod ciudat, printr-o amenințare: „Taci tu, fată Giurgiuleancă / Din vârful Giurgiului, / Că de m-oi sui la tine, / Zău că nu-i păți bine! / Eu cosița ți-oi tăia-o, / Sus în vârf ți-oi ridica-o, / De ți-or bate vânturile / Ca pe feciori gândurile / Când li-i vremea de-nsurat / La fete de măritat." (idem, pp. 110-111) Sensul acestor versuri poate fi înțeles pe două planuri de semnificare, în funcție de termenii de referință folosiți. Tăiatul părului avea în vechime o finalitate explicit maritală: el marca trecerea fetei de la condiția ei inițială la aceea de femeie măritată. Astfel, există mai multe atestări antice, legate de obiceiul tinerilor de a-și consacra câte o șuviță de păr înaintea nunții, dedicând-o zeităților protectoare (vezi analizele de mai jos). Din perspectiva celor spuse, textul ar cuprinde o mărturie legată de un complex ritualic arhaic, strâns asociat ceremonialului nunții.

Și în acest caz vânarea ciutei este infructuoasă; ea nu poate fi în nici un caz omorâtă, căci apariția marilor boieri și a fetei zădărnicește planurile tânărului. Motivul vânării ritualice este subminat aici de valențele simbolice ale ciutei. Ca și în oația de nuntă, ea o desemnează, pe un plan metaforic, pe tânăra mireasă. Căprioara salvată, neatinsă de vânător, este echivalentul poetic al purității și neîntinării fecioarei pețite. În colindă și în oație, mirele vânător nu reușește să se apropie de ciuta năzdrăvană. El nu o capturează, ci trebuie să o ceară și să o obțină după trecerea unor probe.

Textul colindei de mai sus este surprinzător de asemănător cu una dintre cele douăsprezece probe la care este supus Heracles: urmărirea căprioarei Cerynite: „Munții arcadieni au fost cadrul unei alte munci a lui Heracles. Ciuta de pe muntele Ceryneu, pe care eroul trebuia s-o aducă vie lui Eurytheu, fusese consacrată zeiței Artemis, de către nimfa Taygete: ea avea coarnele de aur și copite de oțel; era de neobosit. Heracles o urmărește timp de un an, peste munți și peste văi; cursa lor îi duce până la Hyperboreeni. Aici, animalul obosit, în loc să-și continue drumul mai departe, se întoarce pe calea parcursă și revine în Arcadia, refugiindu-se în sanctuarul

zeiței. Dar Heracles reușește să o surprindă pe malurile râului Ladon: eroul este gata să o ucidă, când Apollon și sora sa intervin pentru a salva viața ciutei." (P. Decharmes, 1884, p. 522)

Mai multe analogii, referitoare chiar la datele de amănunt ale celor două narațiuni, sunt izbitoare: a) urmărirea se desfășoară într-un cadru montan; b) întâlnirea cu ciuta are loc pe malul unui râu; c) salvarea ciutei se datorează unui cuplu de personaje cuprinzând un protagonist feminin și unul masculin. În mitul grec, o interdicție clară înconjura animalul consacrat (mulți istorici ai religiilor consideră că, într-un stadiu al credințelor totemice, acest animal era chiar divinitatea): Acteon este pedepsit de Artemis, în unele variante ale mitului, pentru că a îndrăznit să vâneze un animal consacrat ei.

Subiectul acestei povestiri a fost tărâmul ideal pentru speculațiile „meteorologizante" ale școlii mitologice naturaliste: narațiunea n-ar fi fost altceva decât descrierea riguroasă a drumului soarelui (Heracles) și al lunii (Cerynite). Coarnele de aur ale căprioarei constituiau argumentul hotărâtor – dar ele pot fi simboluri ale renașterii vegetației de primăvară ori chiar simboluri solare. Și apoi – iar acest argument e decisiv –, spre deosebire de miturile soarelui și lunii, aici cele două personaje reușesc să se întâlnească!

Ca și în textul românesc, eroul nu poate beneficia de roadele trudei sale: apariția unei ființe superioare îl obligă să renunțe la prada atât de greu dobândită. Și este uluitor (fără să putem ști vreodată dacă ne aflăm în fața vreunei filiații istorice, ori a unei analogii funcționale) cât de asemănător este statutul celor două personaje: pe de o parte, zeița care-i relevă lui Heracle că uciderea animalului consacrat ar fi o profanare, pe de altă parte, apariția subită a tinerei fete, care explică sensul goanei junelui.

În primul caz, omnisciența personajului feminin se exercită în interiorul narațiunii: ea îi explică viteazului de ce vânătoarea sa nu poate fi încununată de sacrificarea animalului de excepție. În colindă, aceeași apariție își face simțită prezența pe un plan metatextual: ea nu se adresează direct protagonistului, ci unui „public" format din „mari boieri", cărora le explică înțelesul *ascuns* al goanei tânărului. Cei cărora le este decodată alegoria sunt acești spectatori neutri la faptele povestite. Dar formula citată este adeseori folosită atunci când ceata de feciori se adresează gazdelor colindate. Astfel, cuvintele fetei deschid textul către contextul etnografic determinant: personajele narative se regăsesc în protagoniștii ceremonialului respectiv. Sensul alegoric este tradus nu atât pentru „marii boieri" din colindă, cât pentru ascultătorii reali. Ei beneficiază de decodarea alegoriei pe două planuri: o dată prin „interpretarea" pe care o conține însăși povestirea și a doua oară prin conotațiile rituale la fel de evidente: colinda se cântă în casa unui tânăr încă neînsurat, ceea ce îi făcea sensul suficient de transparent.

Și în această colindă este esențială, pe plan textual, imunitatea căprioarei. Acolo, pe malul râului, are loc doar un simulacru de „sacrificiu": eroul nu beneficiază de roadele vânătorii sale. Dacă ar fi vorba de o probă de vitejie, atunci ea se încheie cu un eșec.

După cum se știe, din perspectiva relației metaforice dintre text și substratul socio-cultural determinant, ciuta apare asociată cu tânăra fată (în orații, asimilările sunt simple: mire = vânător; mireasa = ciută; pețire = vânătoare). Apropierile dintre registrul poetic al colindei și acela al orației nu trebuie să ne surprindă: după cum s-a văzut din prezentarea colindelor adresate tinerilor, obiceiurile de Anul Nou nu erau numai urări de belșug și bunăstare, ci și urări pentru viitoarele căsătorii, care, în satul tradițional, se încheiau în Câșlegi, adică în răstimpul ce urmează imediat după cele douăsprezece zile în care se sărbătorește Anul Nou.

Este, deci, natural ca între poezia colindelor și poezia obiceiurilor de nuntă să existe strânse legături (vezi M. Pop, 1976, p. 63). Ne putem întreba pe ce bază operăm, în interpretarea fenomenului folcloric, cu asemenea echivalări, ce le justifică și care sunt faptele care permit construirea unei exegeze pornind de la omologările amintite. Cercetătorii (care se prezintă ca „istorici ai religiilor" sau specialiști în „mitologie comparată") susțin următoarea idee: textele literaturii populare păstrează, conservate cu mai multă sau mai puțină fidelitate, în contexte poetice, urme ale străvechilor complexe ceremoniale și ale constructelor mitice adiacente. Iar cele mai interesante date se referă la riturile de inițiere. În același timp, pe de altă parte, în evii arhaici, inițierea feminină cuprindea un ciclu de manifestări la fel de complex și de dezvoltat ca și aceea feciorească. În obiceiurile folclorice actuale ea se prezintă însă în forme mult diminuate, fiind limitată la un număr redus de datini, desfășurate într-un orizont exclusiv domestic. Ele nu acoperă o perioadă independentă de timp, ci se suprapun, în mare parte, ritualului de nuntă. Formele prin care se concretizează sunt, azi, exclusiv simbolice. Iată câteva exemple: „Fetele intrau în joc, erau băgate în joc, de la vârsta de 17 ani... Se socotea că fata a fost băgată în joc numai după ce a trecut pe sub mâna flăcăului. Deci, această figură atât de obișnuită în anumite jocuri de perechi... are o semnificație rituală de inițiere." (idem, p. 137); „Scosul apei din fântână era pentru mireasă o probă, un act prin care dovedește că poate să se căsătorească." (idem, p. 145); „Cântecul de la punerea betelei marca încă un moment de despărțire a miresei de fete..." (idem, p. 146) Nu tot astfel au stat lucrurile și în vechime. Inițierea fetelor se făcea într-un cadru specific, marcat social, care premergea datinile de căsătorie. Tinerele se constituiau în cete de inițiere, situate sub oblăduirea unei divinități protectoare; uneori aceasta era un animal sacru, considerat ca strămoș totemic și întemeietor de neam. Înțeles ca o entelehie a speciei, animalul devenea un fel de „*Ur-Mutter*", așa cum în folclorul nostru mai apar și azi „mumele" cerbilor, ciutelor, ale pădurii ori mai stilizatele Sf. Vineri, Miercuri și Duminică. Se știe, de asemenea, că identificarea cu zeul era punctul-cheie al întregii inițieri: prin ea, neofitul

intra în posesia energiilor divine depozitate de acesta și dobândea, în același timp, puterea asupra regnului respectiv. Printre formele ceremoniale cele mai răspândite de simbolizare a comuniunii cu zeul este și mascarea. „Cei ce se mascau, individual sau în grup, urmăreau, pe lângă protecția reală sau magică, cu ajutorul măștilor, și legătura spirituală, prin măști, cu presupusele forțe supraomenești (benigne sau maligne), cu închipuitele făpturi divine (demoni, semidivinități, divinități și eroi), care socoteau că îi domină, îi persecută sau îi protejează. În aceste condiții, mascarea rituală, ceremonială sau festivă putea provoca declanșarea unor stări spirituale vecine cu dubla personalitate, cu căderea în extaz, transă onirică, cu hierofania." (R. Vulcănescu, 1970, p. 13)

În final, consubstanțialitatea deplină cu zeul-animal se realiza prin ingurgitarea, în timpul unui prânz sacru, a unei ființe totemice. Astfel, inițiații deveneau totuna cu zeul (adică se credeau la fel de puternici ca el) și cereau să fie considerați ca atare. De aici se naște o bogată serie de rituri legate de metamorfozele eroului în diferite animale. Grecii povesteau, de exemplu, cum nimfa Calliosto a fost preschimbată de Artemis (ori de Hera) într-o ursoaică, pentru a-și ispăși astfel dragostea ei față de Zeus. Originea acestui mit etiologic (el explică apariția neamului arcadian și, printr-o dezvoltare ulterioară, pe aceea a constelației Ursei) este legată tot de un complex mitico-ritualic de inițiere feminină. Numele nimfei este identic cu acela de Calliste (P. Decharme, 1884, pp. 43-44), care era un atribut local al zeiței Artemis, în ipostaza sa arcadiană: „Dar noi știm astăzi că numele secundare ale marilor divinități olimpiene nu sunt epitete (în sensul obișnuit al cuvântului): ele sunt nume ale divinităților mai vechi, mai precis localizate, care s-au salvat de la uitarea generală prin persistența riturilor și cultelor lor și s-au asociat, printr-un artificiu de limbaj, urmărind afinități de ordin general, unor divinități ale Pantheonului elenic." (S. Reinach, 1923, vol. V, p. 34) Calliosto, inițial figurată ca ursoaica divină, protectoare a cetelor de inițiere feminină (devenite apoi grupuri de nimfe jucăușe), a trecut, odată cu generalizarea cultului lui Artemis, pe un plan secund, devenind însoțitoarea preferată (totuși!) a zeiței. Metamorfoza este imaginea prin care grecii încercau să-și explice, într-un sistem religios în care modelul totemic nu își mai găsea locul, atributele animaliere care gravitau în jurul acestei făpturi sacre. La Brauron, un grup de fete, acoperite cu măști și piei, erau numite „ursoaice", fiind consacrate unei Artemis Brauronia; în ceremonii cu un pronunțat caracter primitiv, ele se lansau în așa-numitul dans al ursilor, compus probabil dintr-o succesiune de reprezentări mimice ale unui ritual de inițiere (vezi W.K. Guthrie, 1961, p. 22, Gh. Mușu, 1971, p. 197, H.J. Rose, 1959, p. 85).

La rândul lor, legendele și basmele românești cunosc numeroase metamorfoze ale eroilor în urși (vezi Ov. Bârlea, 1976, pp. 422-424). Ele pledează pentru existența pe aceste tărâmuri a unor străvechi corporații de inițiere, centrate în jurul animalelor totemice. Sunt aici urmele unei mitologii zoomorfe, precreștine, aniconice. Fidelitatea

cu care ele s-au păstrat, evident în contexte de altă natură decât cele inițiale, pledează pentru soliditatea substratului cultural românesc, pentru felul specific în care el a recepționat influențele culturale externe, chiar (sau poate mai ales) atunci când acestea s-au impus cu forța. Alături de faptele amintite putem găsi și alte informații, de natură etnografică, în riturile cu măști ceremoniale. „În această privință, studii de arheologie, de paleoetnografie, de istorie a mitologiilor și de etnologie specială confirmă astăzi unele ipoteze mai vechi asupra vânătorilor de urși cu măști. (...) De aceea considerăm că ipoteza dublului conținut: totemic și sacral al măștilor costume de urs... este strâns legată de problema mitologică a filiației cultului ursului la geto-daci și a transsimbolizării acestuia la români." (R. Vulcănescu, 1970b, p. 106)

Revenind la problema noastră, să remarcăm faptul că sfera identificărilor rituale cu animalul totem este mult mai vastă: „Pe lângă corporațiile sfinte ale dactililor, ciclopilor și cureților din Creta, alcătuite pentru inițierea bărbaților, se întrezărește și existența paralelă a unor colegii de capre sfinte, ursoaice sfinte și albine sfinte, având pe rând sarcina inițierii fetelor." (P. Faure, 1977, p. 368) Pornind de la acest substrat ritual generic, putem considera că imaginea ciutei, atât de frecvent întâlnită în folclorul nostru, se asociază cu tânăra fată, în baza unui sistem de omologări mitice identic celui descris mai sus. Într-o lucrare deosebit de pasionantă asupra obiceiului colindatului și-a implicațiilor sale socio-culturale, Traian Herseni, după ce subliniază identitatea metaforică dintre căprioară și mireasă, continuă: „Asemănările oamenilor cu animalele și plantele dimprejur sunt foarte frecvente în lumea țărănească: femeile sunt asemuite cu mielele, mioarele, ciutele, junicile, puicile (de găină), cu florile, cu gherghinele..." (1977, p. 187) Considerând că aceste omologări se datorează graiului: „Cu posibilitățile lui de comparație", care „a avut, adeseori, în mințile necultivate, efectul de transpunere pe plan ontologic (imaginar) a unor simple cuvinte" (idem, p. 195), cercetătorul amintit spune: „Spectacolul impresionant pe care îl oferă omului de la munte «nunta cerbilor», lupta lor în fața ciutelor, ca și jocul acestora din urmă au dus în chip firesc la o comparație cu nunta oamenilor, mireasa devenind ciută, mirele – cerb și, de aici, tot felul de întâmplări vânătorești pe care le întâlnim în orațiile de nuntă, în basme, inclusiv în obiceiuri... Până în cele din urmă, vânătorii – oamenii tineri – se substituiesc cerbilor și urmăresc ciuta, care se dovedește a fi o fată." (idem, p. 188) Desigur, explicația nu este foarte exactă, căci, dacă acceptăm ideea că mitologia s-a născut din contemplarea naturii, ne putem întreba, spre exemplu, dacă metaforele nunții au fost determinate și de spectacolul nuntirii unor specii autohtone! La baza acestor omologări nu stă doar un proces lingvistic, ivit din contemplarea lumii înconjurătoare, ci o străveche tradiție culturală, pe care textul literal o perpetuează prin structurile sale metaforice.

În textele de la care a început discuția noastră (să le numim „colindele ciutei") s-au interferat, prin pierderea semnificațiilor originare, două scheme narative: a) vânarea

și uciderea animalului sacru de către eroul inițiat și b) urmărirea unui personaj feminin de către o apariție malefică; în aceste cazuri, în general, fata scapă neatinsă, după ce a trecut însă prin mari primejdii. Motivul *urmăririi* este esențial, deoarece prin fuga sa (mai exact prin puterea de a nu se lăsa învinsă), eroina își păstrează și își dovedește puritatea, ceea ce ar echivala, pe plan ritual, cu o probă de consacrare, prin care ea dovedește că este inițiată și deține puterile magice specifice. Feciorul săgetând „Cerbul Runcului" obține, prin uciderea ritualică, transferul de forțe de la animalul sacru. În schimb, tânăra eroină apare în ipostaza de obiect al unui act violent, al unei urmăriri, de care scapă în cele din urmă. De aceea mi se pare că textul prezentat inițial nu este (cel puțin din punctul de vedere al semnificației narative) o colindă de flăcău, ci una de fată, deoarece el nu cuprinde o vânătoare ritualică, ci o fugărire ritualică.

Tot pe plan epic remarcăm individualizarea ciutei mioare, ca animal de excepție. O veche concepție arhaică atribuie animalelor conducătoare de turmă funcții oraculare și divinatorii (vezi M. Eliade, 1977, pp. 242-243). Cunoscătoare ale căilor ascunse (ale muntelui, dar și ale soartei), ele apar în folclorul nostru atât ca ființe dotate cu atribute magice, cât și ca vietăți dăruite cu harul previziunii. Dacă Miorița poate fi invocată ca exemplu elocvent pentru ultimul tip de trăsături epice, în egală măsură valențele magice ale mioarei sunt actualizate de multe texte populare. Într-o colindă întâlnim: „Un berbecel mai mic / Cu lâna până în pământ, / Cu coarnele de argint. / În vârful cornițelor / Este o piatră năstrăpată / Ce cuprinde lumea toată." (T. Pamfile, 1914, p. 60) Tot un berbec fermecat conduce turma în colinda ciobanului și a mării. (M. Brătulescu, 1964, p. 37) Iar în balada păstorească apare „O mioară ocheșea / Cu unghiile zugrăvite, / Cu coarnele poleite. / De vârfu cornițelor / Avea piatra nestemată / De-m lumină lumea toată." (C. Mohanu, 1975, p. 248) În unele variante ale colindei noastre, ciuta apare învestită cu atribute arhetipale: ea devine „Muma ciutelor" (T. Pamfile, 1914, p. 82), adică o entelehie a speciei, un fel de sinteză a tuturor trăsăturilor ei. Să amintim că în multe variante ale acestui motiv finalul este următorul: ciuta mioară scapă, dar nu neatinsă, ci „De cal bun călcată, / De bici urzicată, / De voinici mustrată." (ibidem) Se observă aici că încheierea narativă nu este în acord nici cu structura epică anterioară și nici cu sensul general al textului (ideea purității de neatins a fecioarei-căprioare). Deformarea mai sus amintită se datorează influenței determinărilor etnografice asupra componentelor epice. Colinda fiindu-le cântată mai ales tinerilor (imaginile vânătorii o asociază cu textele analoge din celelalte colinde de flăcău) se impunea un final care să preamărească atributele eroului de excepție. Or, eșecul acțiunii sale, așa cum era descris în variantele inițiale, nu își putea găsi locul în contextul unui ceremonial cu finalitate laudativă. Ciclul mutațiilor care s-au produs aici este deosebit de interesant: dintr-o colindă de fată (epilogul oglindea puritatea ei), datorită imaginii vânătorii (esențială ansamblului epic), ea este

atrasă și transformată într-o colindă de flăcău, ceea ce impune orientarea textului în sensul unui mesaj laudativ (finalul ne prezintă acum un tânăr vânător victorios).

Urmărirea ciutei poartă pecetea influenței exercitate de realitățile sociale ale Evului Mediu asupra culturii populare. Modelul cinegetic este inspirat de imaginea nobilului feudal aflat la vânătoare. Baza etnografică a „tehnicii" vânătorești este evidentă: profilul junelui reia și proiectează într-o sferă fabuloasă imagini concrete: „Voinicul descris este nobilul feudal, pe care populația Țării Oltului (și nu numai ea – n.n.) l-a văzut în atâtea împrejurări, fie muncind la el, fie ajutându-l la vânătoare... Nobilul feudal, fiind un *vârf*, a devenit un *ideal de viață*." (T. Herseni, 1977, p. 250) Urmărirea animalului până ce cădea răpus de oboseală este și ea o veche tehnică de vânătoare românească. În acest sens, Traian Herseni aduce mai multe argumente atât istorice, cât și folclorice, concluzionând: „Reproducem textele acestea și pentru înțelegerea multora dintre colindele vânătorești în care este vorba de-a prinde vânatul viu și nevătămat. Nu este o simplă *laudă*, ci ecoul unui vechi sistem de vânătoare al *pământului nostru*." (idem, p. 156)

Urmărirea ciutei de-a lungul și de-a latul munților cuprinde mai multe urcări, succesive, până la acele *poduri* despre care ne vorbește colinda citată. Mi se pare că este neverosimil (mai ales în raport cu peisajul montan descris) să înțelegem termenul cu sensul de „Punte". Din versurile „Pân' la Pod-de-carne / Că *n-a fost de carne*" (subl. n.) deducem că podul preexistă evenimentelor narate și că textul nu se referă la facerea unui pod (peste ce?) din carnea ciutelor, ci la modificarea unui loc denumit „Pod" („Dar noi ni l-om face / Cu carne de-a noastră"). Cu atât mai ciudate și mai lipsite de sens pot apărea în acest context versurile următoare: „El că ne-o goni/ Pân' la pod de sânge. / De sânge n-a fost, / De sânge l-om face, / Cu sânge de-al nostru." (Folc din Olt și Munt, Gh. Crețu,1970, vol. V, p. 73) În toate cazurile menționate se pare că prepoziția *de* nu se referă la „materia" din care este făcut podul, ci mai degrabă la un atribut al său, la o calitate care îl deosebește de alte poduri asemănătoare. (Se poate compara această situație lingvistică cu alte structuri identice: casă de piatră [sensul figurat], casă de oraș, casă de munte, casă de odihnă.) Într-o amplă lucrare asupra toponimiei românești, Iorgu Iordan relevă valoarea genitivală a prepoziției *de* în mai multe tipuri de denumiri. Genitivul ar indica apartenența geografică: Câineni de Argeș, Grecii de Buzău. Dar există și câteva exemple în care un asemenea sens nu mai poate fi susținut; cel de-al doilea termen al construcției ar sublinia acum o calitate a primului, o notă specifică, distinctivă. Autorul amintit citează și câteva exemple, dintre care îl reproducem pe cel mai concludent: „Pietrele de Jidovi, denumire a unui loc izolat, unde stă un troian de piatră, cam neagră, zgurită, despre care legenda zice că sunt niște oameni gigantici, care s-au pietrificat." (I. Iordan, 1963, pp. 484-485) În cazul de față, pietrele de Jidovi ar fi totuna cu pietrele Jidovilor (vezi toponime ca Valea de Pești, Valea de Runc). În colinda noastră, sensul exact al toposului amintit

este același: Podul cărnii / Pod de carne, Podul sângelui / Pod de sânge etc., adică zona care își ia numele de la sângeroasa vânătoare care a avut loc acolo. Dialectal, cuvântul pod desemnează o anumită poiană, situată pe un vârf de munte (ori deal) și care este înconjurată de un brâu de pădure. Acest înțeles este în concordanță și cu una dintre accepțiile menționate de *Dicționarul Limbii Române:* „Pod – suprafață plană în regiunea de munte sau de deal." (1977, tomul VII, vol. III, p. 912) Din această perspectivă, sensul versurilor este mult mai limpede: ele ne prezintă trei toposuri montane, trei repere marcând diferite puncte ale urmăririi. Respectivele „Poduri" se vor numi „de carne", „de sânge", „de os", datorită victimelor numeroase pe care le produce vânătoarea eroului. Imaginea unor sacrificii, desfășurate într-o poiană înaltă, deschisă spre cer, nu le este străină ciclurilor mitologice arhaice. În Creta aveau loc numeroase *„oribasii"* (urcări la munte), prilejuite de sacrificiile aduse lui Zeus din Ida. Iar el nu este singurul caz de divinitate adorată pe podișurile înalte ale munților: ciclul menadic cunoaște la rândul său oribasia urmată de sacrificii în poienile înalte ale munților. Iată un prim element pe care va trebui să nu îl uităm pe parcursul analizei: omorârea rituală (sacrificarea?) unui animal consacrat într-o poiană sacră, sus, pe vârful munților. Schema epică a colindei este simplă: un personaj amenințător (ceea ce nu înseamnă că el trebuie să fie neapărat malefic) pune pe fugă un grup de personaje feminine, dintre care numai unul scapă, printr-un act de excepție (în cazul nostru, refugierea într-o zonă inaccesibilă). Mai multe mituri antice, construite după un model asemănător, ne oferă sugestii interesante. Numeroase sunt nimfele care au fost urmărite de un zeu amenințător și care au sfârșit prin a fi, în general, metamorfozate în ființe divine. Aceste narațiuni au o evidentă direcționare etiologică, explicând numele și valențele sacre ale unor locuri geografice, ape ori plante. Dar legendele respective, înfrățite adeseori cu basmul, nu sunt simple fabulații, ci s-au dezvoltat dintr-un nucleu mitic arhaic.

Toate cele spuse până aici ne trezesc în memorie un nume: Dafne. Frumoasa nimfă, fiică a zeiței Geea, este zărită de Apollon, care se îndrăgostește de ea. Refuzat, el o fugărește și, chiar în momentul în care este gata să o prindă, sub ochii săi, Dafne se transformă într-o plantă (laurul). Povestea a pătruns de-a lungul veacurilor în conștiința culturală a Europei, atât prin frecventele reluări epice, cât și prin numeroasele reprezentări picturale. Chiar dacă deschiderile ei metaforice s-au îmbogățit, imaginea care ilumineză toate variantele este identică: fecioara urmărită, care, pentru a-și păstra puritatea, renunță la condiția umană, trecând în alt nivel al existenței. Istoria lui Dafne nu este un caz izolat: ea este una dintre formele pe care le-a îmbrăcat o schemă mitică de largă răspândire în lumea antică. Chiar dacă eroii sunt alții, raporturile dintre ei precum și deznodământul urmăririi sunt întotdeauna aceleași. Textele grecești ne povestesc despre „nimfa Syrinx, care, urmărită de Pan, se aruncă în apele râului Ladon: pe locul unde s-a prăbușit a crescut trestia din care zeul își va

face un instrument ce va purta numele nimfei iubite." (P. Decharme, 1884, p. 522) O altă nimfă, Pitys, a fost urmărită de furtunosul Boreu și aruncată de pe înălțimile unei stânci; ea s-a transformat în arborele care îi poartă numele (idem, pp. 485-486). Același zeu o va surprinde pe Oreithyia în timp ce se juca, alături de alte tinere, pe malul fluviului Ilisoss, reușind de data aceasta să o răpească și să o ducă în Tracia (idem, p. 562). O variantă a povestirii amintite prezintă multe analogii cu legenda răpirii fetelor la târgul lui Sf. Ilie: „Erechteus, regele atenienilor, avea o fată cu numele Oreithyia, de o deosebită frumusețe. Acoperind-o cu podoabe, o trimite într-o zi în chip de purtătoare de coșuri, la Acropole, să aducă jertfe Athenei Polias. Dar vântul de miazănoapte, îndrăgostindu-se de fecioară, o răpi fără ca spectatorii și păzitoarele ei să prindă de veste." (Fragmentele presocraticilor, 1974, p. 95) Și, tot astfel, „La nedeia de pe muntele Sf. Ilie au venit doi zmei din Negoiul, care și-au ales două fete, ale mai frumoase din horă, și le-au luat pe sus și le-au dus în vârful Negoiul." (Ov. Bârlea, 1976, p. 458) Elementele comune sunt ușor sesizabile: răpirea are loc cu ocazia unei sărbători publice, fetele fiind ridicate în ceruri din mijlocul unui alai (coreforele, respectiv hora). Răpitorul este un personaj zburător, care se refugiază în munți. Analogiile nu sunt gratuite: toate istorisirile legate de răpirea fetelor, fapt ce are loc cu ocazia unei ceremonii publice, dezvoltă o străveche schemă mitică. Iar originea și sensul ei ne vor deveni în curând familiare și cunoscute. O altă nimfă, Euridice, suferă și ea o aventură asemănătoare: „Într-o zi când fugea urmărită de îndrăgostitul păstor Aristeu, ea a fost mușcată de un șarpe ascuns în iarbă, mușcătura fiind mortală." (P. Decharme, 1884, p. 619) În sfârșit, deosebit de interesantă este pentru noi istoria cretanei Britomatis: „Frumusețea ei atrage atenția lui Minos, care, îndrăgostindu-se de nimfă, o urmărește. Fecioara fuge fără de odihnă, într-o cursă neobosită, dar puternicul agresor este gata să o ajungă; pentru a scăpa, ea se aruncă de pe înălțimile unei stânci în mare, de unde este prinsă de năvoadele pescarilor. De aici numele de Dictyna." (idem, p. 143) Legendele etiologice românești nu ocolesc nici ele acest episod: „Stele nu cunosc prea multe: Carul, crucea, ciobanul cu oile, drumul, purcarul cu jumătatea de pită și fata cu pita. Se zice că a venit fata la purcar și a avut o jumătate de pâine; ciobanul a văzut-o și a alergat după ea să o iubească. Ea a fugit și a aruncat pâinea și au rămas așa, pe cer." (T. Herseni, 1941, p. 61)

Toate narațiunile amintite sunt ordonate de o structură epică identică: tânăra eroină se află undeva în afara spațiului social, în mijlocul naturii; aici își face apariția, în mod amenințător, un personaj masculin (cel mai adesea, el este un zeu, adică o ființă beneficiind de un surplus de sacralitate în raport cu victima sa); urmărirea declanșată de acest conflict se încheie fie cu o răpire, fie, în variantele ei nefinalizate, cu metamorfoza personajului feminin. Istoriile antice sunt amplificări ale miturilor ce narau hierogamia dintre un zeu suprem și o zeiță a fertilității. Imaginile „căsătoriei divine" simbolizează renașterea naturii, primăvara, și începerea ciclului vegetal. Miturile

sunt forma, limbajul, prin care omul își exprimă (și conștientizează) relațiile sale cu societatea și natura. Nunta divină (reprezentată deseori prin unirea ritualică dintre sacerdoții celor două zeități) reda și plasticiza ideea renașterii naturii, a reînceperii ritmului biologic. Urmărirea și răpirea zeiței constituiau preludiul (narativ) al hierogamiei: „Un întreg ciclu de mituri ne arată pe Britomatis urmărită de îndrăgostitul Minos, pe Europa răpită de zeul-taur, pe Pasiphae dăruindu-se lui și născând Minotaurul, pe Core căutată, luată și sedusă de iubitul divin. În străfundul acestui cult se află actul esențial: căsătoria sacră, hierogamia." (G. Glotz, 1937, p. 290) Din sfera semantică a miturilor hierogamiei se desprind o seamă de legende locale, în care mirele reușește să o întreacă și să o prindă pe aleasa lui. La limită, tot acest scenariu devine terenul ideal pentru amplificarea motivelor legate de „proba iubirii". Personajele feminine mai păstrează încă urmele străvechiului lor statut de zeițe ale naturii: fecioare sălbatice, bune vânătoare și războinice neîntrecute, ele sunt alergătoare fără seamă. Eroul le va putea întrece grație ajutorului divin ori al unui obiect magic (formula este evident analogă cu cea din basme). De exemplu, Hippomene reușește să o învingă într-o asemenea cursă pe Atalanta, în timp ce Peleu își va dobândi, după o îndelungată urmărire, mireasa dorită: zeița Thetis. Ansamblul de rituri legat de complexul mitic al urmăririi, ca *probă maritală*, reapare și în folclorul românesc, într-un context ceremonial specific. Ne găsim în fața unei „înscenări" rituale, care reia într-o manieră ludică și, aș putea spune, pur simbolică ceea ce odinioară a putut fi scenariul ritual real. Grupul de băieți și fete se strânge în jurul unui copac, unde „fetele, cam pe furiș, se dau la o parte, iar feciorii pe de alta: și atunci, fetele o tulesc la fugă, feciorii, în frunte cu vătaful, după ele, până ce fiecare și-a putut prinde soția și o silește să treacă pe (sub – n.n.) subțioara lui." (E. Niculiță-Voronca, 1903, vol. I, p. 141) Putem nota aici analogia dintre gestul final și obiceiul paralel din hora feciorească amintit mai sus; în alt context etnografic, obiceiul „vălăritului", succesiunea dintre urmărirea (ceremonială) și prinderea (cu implicații maritale) a fetelor, reapare cu egală pregnanță: „La fiecare casă ridică în sus pe cei mari, ca să trăiască mult. Fetele mari fug, flăcăii aleargă după ele, le prind și le cer ouă roșii." (Ad. Fochi, 1977, p. 358) Și, cu titlu de „*remember*", Harap Alb trebuie să o câștige pe fata Împăratului Roșu după o urmărire îndelungată, în care prințesa se metamorfozează în alte vietăți, în aceeași manieră în care Thetis își schimbă mereu înfățișarea.

Atunci când urmărirea este infructuoasă, ea se sfârșește cu *saltul* personajului feminin, care, cel mai adesea, se aruncă în undele mării. Actul său are evidente virtuți consacratoare: eroinele sunt transformate în zeități, beneficiind de un statut existențial superior. Să revenim, deci, asupra istoriei lui Britomartis – Dictynna. În general, cercetătorii sunt de acord în ceea ce privește identitatea de structură care le unește pe cele două zeități (ca divinități ale naturii), dar mijloacele de explicare sunt diferite. Pentru G. Glotz, este vorba de transformarea zeiței-fecioare în urma

hierogamiei (dar aceasta nu are loc!) într-o divinitate cu atribute materne: „Un mit explică felul în care una s-a transformat în cealaltă: urmărită de Minos, Britomartis s-a aruncat în mare și, salvată din ape, a primit numele de Dictynna. Dacă admitem valoarea rituală a saltului în valuri, ordalie prin care se demonstrează virginitatea, sensul acestui mit este clar: zeița-fecioară este zeița-mumă. Ele sunt două, ele sunt una! Unite într-o esență identică, ele sunt adorate sub vocabula de «Preasfinte» Ariadna." (G. Glotz, 1937, p. 290) Ipoteza este ingenioasă și persuasivă, dar ea poate părea ca un fel de *„deus ex machina"* care unește mai multe elemente mitice, le dă o ordine inexistentă anterior și le încarcă de un sens incontrolabil prin datele pe care le posedăm. Identitatea dintre cele două zeițe nu trebuie să fie în mod necesar una „substanțială". De aceea, alături de alți savanți, Paul Faure (P. Faure, 1977, p. 97) susține ipoteza raportului geografic care o unea pe Britomartis cu Dictynna: prima era zeitatea vânătorii adorată în zonele estice ale insulei, pe când cealaltă își avea cultul în vestul Cretei. Atributele mitice ale celor două divinități nici nu sunt prea diferite: Britomartis („blânda fecioară") este asociată spațiului montan, fiind întotdeauna însoțită de o căprioară (faptul pledează pentru caracterul ei totemic și pentru legăturile zeiței cu cetele feminine de inițiere), iar Dictynna („doamna muntelui") este adorată pe muntele Diktaion, ca divinitate a surselor de apă; ea este în același timp (probabil printr-o extrapolare ulterioară) și divinitatea tutelară a pescarilor și a marinarilor. Identificarea lor s-a datorat sincretismului tardiv, petrecut pe tărâm grec, atunci când, prin extinderea cultului zeiței Artemis, divinitățile locale au fost asimilate miturilor ei, cu titlul de „nimfe" însoțitoare. Se pare că la acest fenomen a contribuit și falsa etimologie prin care autorii antici au asociat numele zeiței cu acela al năvodului *(dyctys* = plasă – vezi W.K. Guthrie, 1961, p. 105), unind prin imaginea saltului consacrator cele două divinități.

Situația ciutei năzdrăvane din colinda noastră este identică celei a zeiței-căprioare, Britomartis: amândouă sunt urmărite peste munți și văi de un personaj amenințător. Nici secvența finală din mitul antic (saltul) nu lipsește din folclorul românesc. O vom regăsi, de data aceasta în cântecul epic, pe eroina răpită, care scapă de insistențele unui protagonist malefic, aruncându-se, de pe o înălțime, în undele mării sau în apele unui râu. Putem cita, ca exemplu, baladele *Soarele și Luna, Chira Chiralina, Ilincuța Sandului:* „Și ea-n minte se gândea / Decât roabă / Turcilor / Și slugă / Cadânelor / D-o masă / Morunilor / Cină / Bună / Peștilor / Și mâncare / racilor / Cum ședea / Și se gândea / Jos în apă / Că sărea / Dunărea / Se despica / Dunărea / C-o înghițea." (Balade populare românești, Al.I. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 283) De asemenea, într-un text ca *Ciobanul, Sora și Zmeii,* cântec care marchează trecerea de la structura narativă a colindei la aceea a baladei, imaginea saltului este prezentată într-un context epic ambivalent, care oscilează între motivul răpirii și acela al pețitului (idem, vol II, p. 34). În plus, mai multe toponime din țară sunt legate de diferite stânci, de unde (se povestește)

un personaj feminin s-a aruncat în ape pentru a-și salva puritatea. Iată un singur exemplu: Colțul Doamnei. „Când s-a pornit mai grozavă lupta dintre Negru-Vodă și Tătari, Doamna, care ardea de dorința de a vedea greutățile prin care trece soțul, s-a urcat sărmana în vârful colțului, și, de acolo, zi și noapte, s-a tot uitat, s-a tot uitat lung, lung, la mișcările și grozăviile luptei. Zile și nopți întregi nu a dormit. Aici i se părea că Vodă i-a bătut de i-a stins pe tătari, aici că l-au bătut tătarii și sunt gata să-i răpuie viața... Într-o bună dimineață însă, îi se pare Doamnei că s-a sfârșit lupta cu înfrângerea românilor; ba că și viața lui Negru-Vodă au răpus-o tătarii. D-aia, ca să nu cadă și ea de vie în mâinile lor, și-a făcut cruce, și de acolo, din vârful colțului, s-a aruncat Doamna țării de s-a făcut până în vale praf și fărâme." (C. Rădulescu-Codin, 1910, pp. 55-56) Este util să arătăm că schema mitică este identică și unește această legendă cu episodul regelui atenian Egeu: așteptarea și veghea îndelungată, iluzia morții ființei iubite, saltul de pe stâncă, perpetuarea istoriei prin toponimul respectiv – iată notele comune.

O altă analogie este remarcabilă: răpitorul din baladă, ca și Minos, este o ființă cu mărturisite atribute chtoniene. Arapul cel buzat, zmeii ori turcii sunt arătări care au strânse legături cu adâncurile întunecate ale lumii subpământene. Asupra rostului pe care îl are statutul infernal al acestora, discuția pe care o vom purta în curând în jurul istoriei lui Lycurg și a ceremoniei „agrioni"-ilor va fi edificatoare. Să notăm însă aici un alt text românesc, deosebit de interesant, care coagulează mai multe elemente arhaice, legate atât de prezența personajului amenințător, cât și de bine-cunoscuta legendă a răpirii Persefonei de către Hades: „Pe când veneau turcii păgâni, o fată, ducându-se în pădure să culeagă fragi, dușmanii din vale, văzând-o, au pornit în fugă spre ea. Fata de spaimă a căzut în genunchi și a început a se ruga cu atâta credință, încât pământul s-a deschis și a înghițit-o. Din corpul ei a crescut la suprafață brebenoc. De aceea fetele când se mărită din brebenoc își fac cunună de mireasă pe cap, căci e din «fată», spune poporul." (E. Niculiță-Voronca, 1903, vol. I, p. 105) Ca și zeița greacă, tânăra eroină a legendei este înghițită de adâncurile pământului, act ce întemeiază o nouă formă, atât în ordinea naturii (căci în lume se ivește o plantă necunoscută până atunci), cât și în ordinea socială (ceremonialul de nuntă se îmbogățește prin apariția unei cununi, ca simbol al miresei). În mitul lui Core, narcisul deținea un rol analog: floare a somnului (frate al morții, după cum îl considerau grecii, prin cuplul Hipnos-Thanatos), el este scos în calea divinei fecioare ca să o atragă și să o uimească prin înfățișarea sa deosebită; el ascunde astfel intrarea infernului, de unde va izbucni zeul răpitor. Din narcise era și cununa care împodobea fruntea lui Core ori Dementer; în consecință, inițiații în misterele Eleusine purtau, la rândul lor, cununi de narcise.

Discuția asupra acestor flori „atrăgătoare" ne aduce în fața altei imagini esențiale a ciclului epic analizat: aceea a „*luncilor cu flori*". Toate nimfele și zeițele urmărite ori chiar răpite de un personaj divin au fost surprinse în timp ce culegeau flori în mijlocul unei poieni. Peisajul descris apare cu o frecvență deosebită în toate textele

menționate, astfel încât nu-l putem privi doar ca pe un simplu factor decorativ, cu valențe exclusiv pitorești. Sensul său trebuie să fie mult mai adânc, derivând dintr-un complex mitic fundamental.

În aceste poieni vom întâlni întotdeauna grupuri de fete, colindând pădurile, cântând și dansând în jurul izvoarelor. Iar conducătoarea lor va fi, cel mai adesea, o zeitate a naturii sălbatice. Și, după cum este și firesc, nu rareori numele ei este Artemis: „Supranumită și Potamia, ea era adorată în apropierea izvoarelor, a râurilor și lacurilor... unde, se spunea, venea să facă baie, însoțită de nimfe; ele alcătuiau apoi cete jucăușe care dansau în poiene, păduri ori lunci înflorite." (P. Decharme, 1884, p. 137) Iată cadrul din care nu numai Core, ci și alte fecioare divine vor fi răpite de zeul îndrăgostit: „Creusa, cea mai mică dintre fiicele lui Erechteu, culegea flori pe pantele Acropolei când a fost surprinsă de Apollon." (idem, p. 567) Tot astfel, Europa „se juca într-o zi, ca și Persefona, prin luncile înflorite din apropierea mării, când Zeus o zări" (idem, p. 665). În multe narațiuni specifice culturilor tradiționale, ieșirea din spațiul social este întotdeauna sancționată printr-o întâmplare nefericită. Ne sunt tuturor familiare basmele în care copiii încalcă sfaturile părinților și părăsesc casa ori satul, fiind prinși de monștrii răufăcători ai pădurii. (Valoarea malefică a zonelor ce nu aparțin spațiului controlat de colectivitate este și mai evidentă în descântece: intervenția demonilor se petrece întotdeauna pe acest teritoriu incert situat între satul protector și pădurea amenințătoare.) La rândul lor, zeii răpitori își fac apariția într-un peisaj identic. Care să fie așadar sensul unor asemenea imagini? Persistența și mai ales consecvența cu care ele apar în texte dintre cele mai diferite ne fac să bănuim existența unui substrat ceremonial și mitologic arhaic, a cărui bogăție de sensuri s-a perpetuat, prin mituri și legende, până în zilele noastre.

„Legenda și mitul ne permit accesul la scenariul unor sărbători" (L. Gernet, A. Boulanger, 1932, p. 74), căci „dincolo de transpunerile legendare se întrevăd realitățile sociale" (idem, p. 41). Reluând această temă, Luis Gernet remarcă prezența unor grupuri de fete (coruri) care străbăteau cântând luncile și poienile din jurul așezărilor grecești rurale. Prezența lor ne atrage atenția asupra riturilor de inițiere masculină și feminină, de admitere a unor noi membri *(kouroi* și *kourai)* în sânul colectivității. După autorii citați, numele grec pentru feciori *(kouroi)* și apoi, prin derivație, fecioară *(kourai)* ar veni de la verbul κείζω, care înseamnă „a tăia". Este vorba despre obiceiul tinerilor de a-și reteza câte o șuviță de păr, pe care o sacrificau fluviului ori vreunui zeu local, ca divinități protectoare (1968, p. 39). Obiceiul menționat implica o dublă consacrare: pe plan sacru, căci prin ofranda adusă zeului se asigură bunăvoința acestuia, și pe plan social, căci gestul marca ieșirea tinerilor din copilărie și acceptarea lor ca membri maturi ai colectivității. Riturile menționate erau premergătoare, de obicei, contractelor maritale și veneau, ca o consecință firească, după probele de inițiere. De menționat că în ritualul de nuntă românesc apare o secvență

ceremonială identică: tăierea unei șuvițe de păr din pletele miresei. Obiceiul a fost atestat pentru nunțile din zona etnografică Pădureni (Arhiva ICED, Cerișor, Hunedoara, 4, IV, 1954), dar nu este exclus ca în vechime aria sa de răspândire să fi fost mult mai largă.

Tot în perioada inițierii aveau loc mai multe întreceri care opuneau diverse grupuri de tineri. Jocurile cuprindeau numeroase momente, dar dintre acestea două ne reținem atenția:

a) concursurile de îndemânare și agilitate, care stârneau ambițiile diferitelor grupuri, cuprindeau, printre altele, curse, întreceri de alergat, probe de iuțeală, în care tânărul trebuia să o întreacă chiar pe aceea pe care o peția. Din aceste ceremonii (ori jocuri) s-au dezvoltat mai multe mituri povestind despre soțiile dobândite în urma unei probe ori întreceri (Danaidele, Atalanta, Hippodamia – vezi L. Gernet, 1968, p. 43);

b) culesul de flori – tot acum, „coruri" de băieți și fete invadau poienile, mergând la cules de flori ori rămurele din copacii consacrați. Cununile pe care ei le împleteau erau menite a fi obiectul (simbolul) unui schimb ritualic, cu finalitate maritală. „Căsătoriile erau însoțite de jocuri; aici trebuie să menționăm și culegerea de flori, act care apare ca un uzaj ritual." (ibidem)

Pe același plan se situau schimburile de fructe (consacrate), devenite apoi expresia tradițională (din basme) a încheierii unei căsătorii. Mai este oare cazul să citățm aici cunoscutele fragmente în care Ileana Cosânzeana îi aruncă alesului ei un măr de aur? Obiceiul schimburilor maritale este, în egală măsură, prezent și în colindele românești. Ceata de feciori care dăruie familiei obiecte magice îi va da tinerei fete o cunună: „Am fost depărtați / Peste ăl vârf de munți / În creștet cărunți / La flori să-ți culegem, / Flori din toate flori. / Mai mult busuioc / Decât siminoc, / Mai mult trandafiri / Decât calonfiri, / Cunună să-ți faci, / Cunună frumoasă, / S-o porți sănătoasă." (M. Brătulescu, 1964, p. 199) Alteori, fata și-o va împleti singură din crengile copacului consacrat: „Sub d'umbrița l-aș doi meri.../ Plimbă-mi-se. Ileana d-ochii-și negri / Ea se roagă merilor / Merilor și perilor / – Plecați-vă rămurele / Să-mi culeg niște chite / Să-mi culeg niște flori / Și nișchiți mărgăritari / Să-mpletesc d-o cununiță." (C. Mohanu, 1977, pp. 109-110) Continuarea colindei ne aduce în față cunoscutul schimb marital: „Grăia-ș cel păcuraș / Către Ileana d-ochii-și negri: / Dă-mi tu mie merele, / Să-ți dau eu ție mielele." (ibidem) În acest context, poate fi amintit faptul că și alte contracte sociale sunt marcate, consfințite, prin schimbarea unor obiecte încărcate cu valoare simbolică – legarea de „fârtați" și „surate" (Ad. Fochi, 1976, pp. 155-158).

Obiceiul antic menționat unește atât simbolurile inițierii, cât și pe cele ale căsătoriei. Lucrul este firesc, căci în epoca cercetată, ciclul inițierii feminine, mult mai redus, tinde să suprapună aceste momente, odinioară bine separate ceremonial. De aceea: „Prin analogiile și prin simultaneitatea lor, obiceiurile matrimoniale și riturile de inițiere sunt într-un strâns raport." (L. Gernet, A. Boulanger, 1932, p. 38)

Constatarea de mai sus este susținută și de textele literare grecești. Teocrit (1969, p. 81), descriind nunta Elenei, a păstrat următoarea imagine a corurilor de fete:

„Noi dimineața ne-om duce din nou să alergăm, și din pajiști
Iar vom culege cununi cu dulce mireasmă de floare
Numai la tine cu gândul fiind, o Elena...
Și din trifoiul cel scund împletind pentru tine o cunună
Cele dintâi o vom pune-n platanul umbros, și pe coaja-i vom scrie
Ca trecătorul să poată citi, după dorice datini,
Vorbele acestea: Închină-te! Eu sunt copacul Elenei!
Fii fericită mireasă."

Textul cuprinde, transpuse în cuvintele grupului de fete, două momente ale ritualului antic: desprinderea din corul de fecioare și consacrarea maritală. Acest ceremonial se îndeplinește prin atârnarea cununii (de fecioară) a miresei între crengile platanului sfânt (să nu uităm că în Creta, la Gortyna, tot sub un platan s-a împlinit hierogamia dintre Zeus și Europa). Copacul nu este numai simbolul, ci și, mai ales, echivalentul (în altă ordine a lumii) al tinerei perechi. Obiceiul descris de Teocrit ne amintește de tradițiile românești de a planta, la naștere, un copac pentru pruncul abia intrat în lume. Cele două destine devin acum paralele. Ceea ce i se întâmplă unuia se repercutează și asupra celuilalt. Tot astfel, bradul de nuntă apare cu aceleași funcții, reprezentând echivalentul sacral al uniunii maritale. Arborele, axă a lumii, este un centru sacru, deci deținător al energiilor care susțin cosmosul. A echivala un fenomen din ordinea umană cu un copac sacru înseamnă a-i asigura primului protecția magică dorită, accesul la rezervorul de forțe arhetipale, puterea, durata și fericirea. La rândul ei, poezia populară asociază copacul cu dragostea, într-o imagine de mare amploare metaforică, dincolo de care putem descifra obiceiul arhaic de a consacra realitatea socială prin transferarea ei asupra unui arbore sacru: „Bade, de dragostea noastră / A crescut un pom pe coastă. / Pomu-i mare, frunza rară, / Păsările prin ea zboară. / Și zboară din pom în pom / Ca dorul din om în om." (I. Șerb, p. 1968, p. 205)

O țesătură complexă de analogii și simboluri comune pare a uni, în cazul literaturii populare, sfera manifestărilor feminine cu universul floral. Sistemul de echivalențe stabilit de lirica românească este deosebit de bogat și nuanțat, astfel încât rândurile ce urmează își propun doar să-i schițeze profilul, în liniile sale generale. Ileana Cosânzeana, model al perfecțiunii feminine, apare ca „Doamnă a florilor", căci ea este „Zâna cea mai frumoasă, cu ochii din soare, cu trupul din mare și cu hainele de flori. Ileana Cosânzeana ia și dă mirosul florilor, fiind stăpâna lor." (Ov. Bârlea, 1976, p. 201) Să ne aplecăm asupra unei colinde laice cu adânci rezonanțe poetice: „La luncile soarelui, / La fântâna corbului, / Grele ploi că au plouat, / Luncile mi le-au spălat. / Apoi soarele-au răsărit, / Flori frumoasă-au înflorit, / Fetele

cum auziră, / După flori se coborâră. / Le rupea și le lega, / Luncile le sărăcea: / Cele mari cu brațurile. / Cele mici mai puținele. / Când feciorii le văzură / Pân' la ele de fugiră, / Noroc bun că le zicea / Și de mână le prindea / Și în dor le dezmierda. / Dar pe fata cea mai albă / Un fecior așa o întreabă: / – De ești fată de măritat' / Mă primești tu la petit? / Fata-n față rumenea / Și feciorului grăia: / – De când mama m-a făcut / A iubi eu n-am știut /... – Mă-ta unde te-a făcut / De-a iubi n-ai învățat? /... Apoi fata răspundea: / – M-a făcut măicuța mea / În strungile oilor, / Tot la câmpul florilor." (M. Brătulescu, 1964, pp. 170-171)

Întâlnim aici un peisaj familiar nouă: acela al miturilor antice deja studiate. Grupul de fete este irezistibil atras de luncile înflorite, pentru a culege florile din care își vor împleti, conform datinilor, cununile lor de mirese. Cununa, obiect cu semnificații simbolice, devine în actele ceremoniale maritale semnul care consfințește viitorul contract social. Și cum fiecare rit de trecere este o nouă naștere, omologată (pe plan mitologic) cu o nouă cosmogonie, textul colindei cuprinde date care ne duc cu gândul la viziunile începutului de lume. Ploaia care a acoperit luncile este descrisă ca un adevărat potop ce cufundă totul în indistinct: „La luncile soarelui / Grele ploi că au ploatu, / De luncile au năruiatu." (idem, p. 165) Este aici un fel de haos, după care, odată cu apariția soarelui, renaște întreaga fire. Și nu e greu să recunoaștem elementele care reiau schematic structuri specifice miturilor cosmogonice: lumea se face (sau se reface) din apele primordiale, prin apariția primei fâșii de uscat.

Dar în colinda noastră este vorba tot despre un început de lume. Iar această „lume" se numește familie. Treapta esențială prin care ea capătă ființă, asemănătoare „desprinderii uscatului de apă" din cosmogonii, este căsătoria. Rostul culesului de flori, care „sărăcește" luncile, este chiar încheierea unor contracte maritale. Strânsul florilor nu se face la întâmplare, ci după o anumită ierarhie, determinată de prioritatea pe care diferitele grupe de vârstă o au în fața căsătoriei: fetele cele mari strâng „cu brațurile", cele mai mici strâng „mai puținele". După ce buchetele sunt gata, tinerele sunt întâmpinate de cetele de feciori. Întâlnirea nu este întâmplătoare: ea marchează, din contră, momentul cel mai prielnic pentru încheierea unor angajamente maritale – „Juni pe fete le vedea / Le vedea, le alegea." (C. Mohanu, 1975, p. 129) Toată această „intrigă" ne amintește de vechile scenarii ritualice, de corurile de fete și băieți, de cununile de flori schimbate ca semne și promisiuni pentru viitoarele căsătorii.

Dar aleasa junelui nu este o fată ca toate celelalte. Ea este o ființă de excepție, un fel de zână, care abia acum calcă pentru prima dată pe pământ. Pe plan moral, trăsăturile ei se definesc prin puritate. Raportând acest model ideal la substratul arhaic, recunoaștem în trăsăturile fetei, chiar dacă sublimate, atributele specifice zeițelor fecioare, stăpâne ale naturii vegetale și animale. Ființa lor, prin tot ceea ce fac, dar mai ales printr-o naștere de excepție, este mai aproape de orizontul natural, stihial, decât de cel social (uman). Și pentru că orice destin ieșit din comun depinde, în primul rând,

de un început neobișnuit, nașterea eroinei noastre este bogată în implicații magice și sacrale: „Maica mea când m-a făcut / Într-o zi de sărbătoare, / În sâmbăta Paștelui, / În răsăritul soarelui, / În creșterea florilor." (ibidem) sau „M-o făcut măicuța-n zori, / Spre duminica de flori; / M-o făcut și m-o-nchinat, / De noroc m-o descântat." (I. Șerb, p. 153) Ca și în basme, unde la nașterea Ilenei Cosânzene participă întreaga natură, menindu-i frumusețí fără de seamăn, și eroina noastră vine pe lume într-o zodie benefică; paralel cu nașterea ei se interferează mai multe „stări" ale cosmosului, cu virtuți binefăcătoare: ziua de sărbătoare (ceea ce o pune sub protecția ființei divine căreia ziua respectivă îi era consacrată), răsăritul soarelui, creșterea florilor (semne ale unui început cosmic, care duc la suprapunerea soartei umane cu destinul întregului univers). În același timp, la nașterea ei au avut loc mai multe acte ritualice al căror rost este asigurarea unei existențe situate sub protecția forțelor sacre. Frumusețea fetei, farmecul ei irezistibil sunt rodul convergenței tuturor manifestărilor sacre ale lumii. Portretul (idealizat) al eroinei apare ca o proiecție a tot ceea ce are natura mai bun: iată de ce ea este descrisă mai mult ca o zână și mai puțin ca o ființă omenească.

Se observă și aici analogiile dintre soarta fetei și universul florilor; ivirea acestora și nașterea fetei sunt paralele. Și cum nașterile paralele implică și destine paralele, vom regăsi mereu, în jurul eroinei noastre, semne ale relației fundamentale care o leagă de universul floral. Astfel, scutecul în care pruncul este învelit aparține aceleiași sfere de manifestări: „Doi părinți cari te-au băiat / Lapte dulce te-o scăldat, / Flori de măr te-o-nfășurat." (M. Brătulescu, 1964, p. 167) Să nu uităm că, pe un plan ceremonial propriu-zis, în obiceiurile de naștere se pun adeseori în apa primei îmbăieri flori ori petale, pentru ca fata să fie frumoasă ca ele. Aceeași apă este apoi vărsată sub un anumit pom, din nou, pentru ca pruncul să fie voinic, arătos, frumos ca și arborele respectiv. Textele colindei reiau date cu semnificații etnografice, creionând însă un profil uman ideal: „Maică-mea când m-a scăldat / Scăldătura mi-a aruncat / Sub d'umbrița nucilor, / Să fiu urâtă fetelor, / Drăgălașă junilor." (C. Mohanu, 1975, p. 130) Reținem deci orizontul floral puternic asociat cu prezența fetei și ne oprim acum asupra unei alte colinde, în egală măsură stranie și fermecătoare prin încifrările simbolice, care redimensionează o narațiune aparent lipsită de orice orizont secund: „Pe deal, pe la Craioviță, / Mi-este-o lină fântâniță / Și-nălbește-o copiliță. / A-nălbit cât a-nălbit, / A pus capu și-a-adormit. / Deștepta-o-aș, nu mă-ndur, / Că prea-i este somnul lin; / Săruta-o-aș d-adormită, / S-o ține cebăluită / Verde frunză, mere, pere / Îmi scosei de-o tabachere /... Dedei murgului la nas / Și murgu mi-a străfidat / Copila s-a deșteptat. / – Fată ești, nevastă ești, / Ori de sus picată-mi ești? / – Nu sunt fată, nici nevastă, / Nici de sus nu sunt picată; / Dar sunt floare, după mare / Adusă-n corobioară / Și crescută-n năstrăpioară, / Cine mă sărută moare. / – Și eu sunt Brumar cel mare. / Caz pe floare de cu sară, / Mă ridic în prânzu mare, / Cu mirosul de la floare; / Și sunt Brumărel cel mic, / Toate florile le stric." (M. Brătulescu, 1964,

pp. 165-166) Ne aflăm în fața unui *topos* despre care am mai vorbit: „Somnul nepomenit". Eroina noastră doarme atât de adânc, încât prezența feciorului nu reușește să o trezească. La rândul său, acesta nu are curajul (dacă vorbim în termenii unei înțelegeri „literare" a textului) ori nu are voie să-i tulbure somnul (pe planul determinărilor mitice care dirijează conflictul epic, trezirea celui căzut pradă somnului este oprită de o strașnică interdicție). În același timp, ca și în colinda leului, în starea de care vorbim personajul este intangibil; motivația interdicției (ulterioară structurii mitice inițiale) are în colinda de față un caracter pur moral: fata sărutată prin somn „s-ar ține cebăluită" – adică înșelată –, ceea ce ar contraveni normelor etice tradiționale. Dificultatea este eludată cu ajutorul calului, ființă cu puteri magice, care își asumă pericolul încălcării prescripției rituale.

Dar fecioara este, mai departe, o prezență intrigantă; eroul nostru o „ispitește" pentru a-i stabili statutul ontologic: este ea o arătare divină, o femeie măritată, ori o tânără fată? Dar nici unul dintre aceste răspunsuri nu este adevărat; eroina noastră este o ființă al cărei mod de a fi se încadrează (pe un plan metaforic, bineînțeles) orizontului vegetal. Într-o doină, derivând probabil tot dintr-o colindă, fata este astfel prezentată: „Din mijloc de păduriță / Este-o mică poieniță. / În cea mică poieniță / Este-un roșu trandafir, / La umbră de trandafir / Este-o prunc㠄 adormită / Și de flori e ocolită." (I. Șerb, p. 169) Alteori, integrarea în mediul floral se manifestă în forme și mai pronunțate: „Scoală, Ano, nu durmi, / Că doar de-aseară ți-a fi. / Că de când ai adurmit / Florile te-au năpădit / Și pe gură, și pe nas, / Și pe dalbu-ți de obraz. / Și prin sân ți s-au băgat, / Scoală, fată de-mpărat." (M. Brătulescu, 1964, p. 175) Prin această mutație ontologică (pe plan imaginar), fata se crede la adăpost de insistențele tânărului pețitor. Dar el, la rândul lui, aparține altui orizont existențial: el devine Brumar, stihie care domină și strică firea vegetală, furând mirosul florilor. Versurile citate nasc însă o întrebare firească: ce înseamnă „furatul mirosului", care este semnificația lui? Știm că fata este o floare și că viitorul mire este Brumar, demon ce fură mirosul florilor. Și pentru ca întregul sistem de echivalențe metaforice să fie complet, să citățm un alt text popular: „Frunză verde de năut, / Câte flori sunt pe pământ, / Toate merg la jurământ. / Toate jură, toate fură. / Numai floarea soarelui / Șade-n poarta raiului / Și-mi judeca florile, / Florile garoafele / Ce mi-au făcut miroasele? / Ploaia mi le-a udat, / Vântul mi le-a scuturat." (Gh. Crețu, p. 66) Evident că această judecată nu are nici o valență „juridică". Mai mult chiar: textul pare a sugera că acuza nu apasă asupra florilor care și-au risipit miroasele, ci asupra celor care nu și-au împlinit menirea. Și alte texte vin în întâmpinarea acestei afirmații: floarea care-și răspândește mirosul este întotdeauna valorificată pozitiv de gândirea lirică populară (ea este folosită frecvent ca un termen elogiativ în diferite comparații: „Dragostea de fată mare / E ca floarea după cale... / Când o bate vântu-n față / Umple câmpul de dulceață. / Când o bate vântu-n dos / Umple câmpul de

miros." (I. Șerb, pp. 149–150) În alte cântece populare, raiul este descris ca un loc minunat prin „cântecul păsărilor" și „mirosul florilor", arătând în consecință ca o poiană mirifică. Deci floarea are menirea de „a-și scutura mirosul", de a-l împrăștia în lume. Nenumărate sunt textele populare în care fata este asimilată florilor. Fenomenul nu se datorează numai cadrului în care ea se mișcă, cununilor și celorlalte podoabe florale care o învăluie, ci și identificării metaforice: „Floarea florilor, / Mândra mândrelor, / Astea două-n floare / Noaptea pe răcoare" (idem, pp. 151-152). Alteori, feciorul se adresează astfel iubitei sale: „Floricea, floare subțire, / Tu m-ai scos, dragă, din fire." (idem, p. 164)

În folclor această imagine nu rămâne o simplă figură de stil, ci are mult mai multă greutate: mândra nu este *ca* o floare; *ea este într-adevăr o floare*. Femeia apare, deci, ca natură și, în egală măsură, cultură, ca menire socială, dar și ca stihie și explozie vitală. Omologările din textele populare nu se datorează jocului creator al imaginației libere (și gratuite), ci unei înțelegeri de profunzime a existenței, înțelegere care unifică natura și cultura într-un sistem coerent de semnificații.

Dacă cele spuse până aici sunt adevărate, atunci putem îndrăzni, după această sumară prezentare, să schițăm următorul sistem de echivalări metaforice:

Fată = floare; miros = dragoste; scuturatul mirosului = dăruirea dragostei; culesul florii sau furatul mirosului = căsătoria, existența feminină în plan social.

Iar dacă argumentele de până acum nu au convins, să citățm și următoarea doină: „De la stele până-n zori / Toate stelele că pier, / Numai steaua stelelor, / Ursitoare feților, / Șede-n poarta raiului / Și-mi judecă florile / Ce-au făcut miroasele? / Le-a-mpărțit cu fetile." (idem, p. 175) Deci steaua care domină destinele fetelor (le ursește) le „judecă" în același timp cu florile. Pe de altă parte, acestea și-au „împărțit" miroasele cu tinerele fecioare, vers în care putem înțelege că cele două serii de manifestări (floare-fete) sunt paralele și analoge. Și pentru a încheia, să creionăm din câteva cuvinte valențele erotice ale florii, așa cum apar ele în cultura populară română, atât în manifestări ceremoniale, cât și în imaginile poetice. Deși restrânse ca număr (în raport cu bogăția atestărilor folclorice) exemplele citate sunt edificatoare și au valori emblematice: busuiocul este pus sub pernă pentru ca tânăra să-și viseze ursitul; aceeași plantă pusă în păr are puteri magice, atrăgând iubirea celui dorit; în fața casei, fata plantează busuioc pentru diferite datini și practici magice cu finalitate maritală. Tot ceea ce ține de dragoste trece, în obiceiurile pământene, prin orizontul floral. Saltul de la adolescență la maturitate este marcat, atât în ceremonial, cât și în textele orației, tot printr-un simbol floral: „Când fusei la maica fată / Știui floarea cum se poartă. / Mă duceam în grădiniță, / Rupeam floarea din codiță / Și mi-o puneam în cosiță, / Iar de când mă măritai / Floricica lepădai." (Gh. Crețu, p. 136)

Să ne întoarcem, după această paranteză care ne-a arătat cât de bogate și subtile pot fi conotațiile simbolice pe care toposurile mitice le capătă în folclorul românesc,

la alt element din schema epică analizată: *saltul consacrator*. Personajele citate anterior nu sunt singurele care suferă o metamorfoză în urma unui asemenea „zbor" spre valurile mării. Să nu uităm că Ino, soră bună de-a Semelei și doică a lui Dionysos, cuprinsă de nebunia divină, se aruncă în undele oceanului, devenind o zeitate marină cu numele de Leucothea. Ca și în cazul lui Britomartis, imersiunea acvatică este urmată de o schimbare de nume și de integrarea în rândul divinităților oceanice. O legendă asemănătoare, din insula Lesbos, ne povestește cum fiica unui rege local s-a aruncat de pe o stâncă în apă, fiind transformată într-o nereidă. La rândul său, pescarul Glaucos devine divinitatea marină cu același nume în urma unui „salt" consacrator în apele mării. Alte mituri etiologice asociază denumirea unor mări cu un salt analog: Egeu se aruncă în apele care-i vor purta numele, iar fecioara Helle cade de pe spinarea berbecului zburător în marea care se va chema, de atunci, Hellespont. Zborul tragic al temerarului Icar se va încheia tot cu o prăbușire, cu virtuți toponimice: „El cade în marea care se va numi, de la numele său, marea Icariană. Prăbușirea sa o amintește pe a lui Haephaestos, a lui Phaeton, și mai ales pe aceea a lui Belerophon, și el erou înaripat, asemeni lui Icar." (P. Decharme, 1884, p. 673) Cât de puternică a putut să fie imaginea saltului consacrator, cât de bogată în orizonturi simbolice inepuizabile o dovedesc cu prisosință și legendele despre sfârșitul unor personalități antice istorice. De exemplu, tradiția ne spune că filozoful Empedocle s-ar fi aruncat în craterul vulcanului Etna, pentru a-și dovedi astfel originea divină (reflectare deformată a consacrării prin saltul mitic).

Și în sensul acelorași *analogii tipologice*, să amintim istoria nimfei Hippo, ale cărei puncte comune cu baladele *Chira Chiralina* și *Ilincuța Sandului* nici nu mai trebuie subliniate: „Această fecioară greacă, luată prizonieră de flota inamică, s-a aruncat în valuri, găsind în moarte singura apărare a cinstei ei." (S. Reinach, 1923, vol. V, p. 33) Toate textele amintite până acum cuprind o notă comună: caracterul consacrator al saltului. El permite depășirea nivelului ontologic inițial, ființele respective dobândind un statut existențial superior. Dar ideea consacrării prin imersiunea acvatică nu este o invenție narativă. Ea se bazează pe un complex mitico-ritualic străvechi, în care ceea ce povestirile ulterioare vor descrie în termeni fantastici constituia un scenariu ceremonial concret. Saltul în undele marine, având drept consecință o revalorizare a poziției existențiale a protagonistului, este reminiscența mitică a unor străvechi complexe rituale, general răspândite, cunoscute, cum știm sub numele de *Ordalii*. În aspectele sale cel mai bine documentate, el are un pronunțat caracter juridic. Iată definiția succintă, formulată de cercetătorul francez Jean Deshayes: „Proba aceasta – care consta în a expune pe cineva focului, apei etc. – era considerată... drept un mijloc de a descoperi adevărul. În general, ordalia era practicată prin mijlocirea unui fluviu: suspectul era aruncat în valurile acestuia; dacă se îneca, însemna că era vinovat." (1976, vol. III, p. 212) Se credea că elementul stihial respectiv (zeul ca atare) își asumă

responsabilitatea „juridică", scoțând la lumină adevărul. Dar înainte de a deveni un fenomen integrat sistemelor de drept antic, saltul în apă trebuie să fi avut alte funcții. Să nu uităm că cel care ieșea teafăr din fluviu ori din mare era spălat de toate relele și reintegrat societății, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Ceea ce înseamnă că ordalia juridică pornea de la un fond mitic preexistent: acela al consacrării cuiva prin contactul cu apa. Ne găsim acum pe un teren deosebit de bogat în atestări antice, începând cu lustrațiile zilnice care aveau loc în casa fiecărui cetățean, grec ori roman, și până la ceremoniile publice ale imersiunii statuii Marii Zeițe (Cybelle), care aveau loc anual, la 27 martie pe malurile râului Almo (vezi Fr. Cumont, 1929, p. 91). Contactul cu apa acoperă toate gamele comuniunii cu sacrul, de la purificarea cotidiană și până la consacrarea divină: spre exemplu, la Eleusis, baia avea rolul unei învestituri regale, sacerdotul devenind paredrul uman al „reginei Demeter" (L. Gernet, A. Boulanger, 1932, p. 86). Pornind de la valențele mitice regeneratoare ale apei (vezi M. Eliade, 1964, p. 170), se dezvoltă legendele grecești citate, în care imersiunea în undele mării îi asigură eroului respectiv accesul la o nouă existență, desigur superioară. Interesant este, în acest sens, și mitul lui Theseu: eroul, atenian (fiu al lui Posseidon) îl înfruntă pe Minos (fiu al lui Zeus); regele cretan îi cere acestuia să-și dovedească descendența divină și îl supune la o probă: își aruncă inelul în mare. Iar tânărul va plonja în adâncurile oceanului, aducându-i nu numai inelul regal, ci și o cunună pe care Amphitrita (soția lui Poseidon) i-o dăruise. Mai târziu, Theseu îi va oferi cununa Ariadnei, în semn de angajament marital. Saltul eroului atenian servește drept învestitură regală: el își dovedește originea divină, trece o probă de vitejie și aduce un obiect cu accentuată destinație nupțială: iată aici, pe scurt, schema oricărui mit de inițiere feciorească.

Pe un plan paralel, Britomartis, prin plonjonul marin, se transformă într-o zeitate acvatică, își dovedește și își păstrează virginitatea. Ordalia acvatică, luată ca probă consacratoare, atestând fecioria și puritatea eroinei, este actualizată nu numai de miturile eline amintite, ci și de textele românești: protagonistele baladei, ciuta (reprezentantă metaforică a miresei), care scapă de vânătorul ortoman, ori personajul legendar, care, fiind urmărit de turci, se înecă, toate constituie *actualizări textuale* ale unei scheme mitico-rituale, în egală măsură arhaică și fundamentală pentru cultura populară românească. De altfel, în general, în folclorul nostru eroinele apar asociate elementului lichid: în colinde, de exemplu, în textele referitoare la prinderea dulfului, fata își are grădina pe malul mării; tot aici stă și Voica, „dalba Vămeșoaie", care păzește somnul soțului ei; și tot pe pajiștile din preajma mării sunt horele unde joacă și sora Soarelui; în sfârșit, cerbul ori taurul aduc, înotând prin apele revărsate, o tânără fată, așezată în leagănul de aur prins între coarnele lor.

Ordalia acvatică este prezentă și în alte creații ale literaturii populare. În baladele haiducești, Vâlcan este aruncat, în timpul somnului, pe fundul apei; imersiunea

are și aici un rol consacrator, căci eroul nu numai că nu este ucis, dar pare a câștiga un surplus de forțe în urma saltului în undele Dunării. Într-un alt cântec bătrânesc, apriga mireasă pune următoarea condiție: „Bărbat oi lua / Care s-a afla / Dunărea să-noate / Ridicând din coate / În picioare stând, / Buzdugan purtând." (Al. Amzulescu, vol. II, p. 227) Ca și în cazul mitului lui Theseu, înotul devine o probă vitejească, în urma căreia eroul își dovedește „valoarea" și poate accede la condiția maritală. În colindă, pentru a ajunge pe pajiștile unde sălășluiește mireasa lui, el trebuie să treacă înot marea, călare pe calul său. Câteva versuri din aceste texte sunt, cel puțin, ciudate; calul fermecat povestește astfel aventura sa: „Io am înotat / Mare-ii lung și-n lat, / Lungiș, curmeziș, / La mijloc de mare / Am fost vinovat, / *M-am împiedicat* / De-o gură de mreană." (M. Brătulescu, 1964, p. 147) Versul ne sugerează că de fapt calul nu înoată, ci merge, aleargă pe mare ca și pe uscat. Lucrul poate fi surprinzător și lipsit de sens; să ne amintim însă că un alt erou legendar, Orion, vânător de excepție, avea și darul de a păși peste apă. Iar o asemenea calitate este asociată în folclorul românesc cu acele personaje prototip al purității, cu eroii curați și neîntinați. Astfel, ciobanul imaculat sufletește, care nu cunoaște răutățile oamenilor, „trece apa pe deasupra – dacă era sfânt!" (E. Niculiță-Voronca, 1903, vol. II, p. 312) Eroul colindei este o ființă pură, model ideal al oricărui fecior din sat. Contactul cu apa are și aici valențe consacratoare.

În același timp, pe plan ceremonial, un complex identic reapare și în circuitul datinilor românești. Obiceiul „junilor" brașoveni cuprinde urmele unui rit analog; vătaful era consacrat prin cufundarea în apă: „Către zorii zilei, îl duc, în sfârșit, la locul numit «Podul Dracului», unde, după ce e silit să promită o cantitate de băutură, e lăsat uneori să lunece, tot legat de scară, până în fundul văii..." (I. Mușlea, 1972, p. 56) Și iată felul în care Traian Herseni comentează tot ansamblul ceremonial legat de cufundarea în apă: „Există încercări de a-l sacrifica pe vătaf (totdeauna prin înec) care pot fi interpretate mai puțin riscant, ca urme ale unor sacrificii umane... S-ar putea ca cheia interpretării să fie foarte simplă. Stropirea cu apă a vătafului sau scufundarea lui – cum se udă fetele la Sf. Gheorghe sau se bagă «plugarul» în râu la Paști sau Ionii la Tălmăcel, chiar la Crăciun... udatul în sine s-ar putea să fi însemnat un rit de ploaie pentru anul ce venea (ceea ce este îndoielnic), un rit de botez (am înregistrat și expresia „Botezul Vătafului") născut pe tărâm creștin, amintind de botezul Domnului (ceea ce este perfect posibil). În sfârșit, un rit de inițiere, probă de bărbăție, cum era și spălatul cetelor la râu, în fiecare dimineață, cu muzică și cu dezbrăcarea până la brâu (ceea ce este, de asemenea, plauzibil)." (T. Herseni, 1977, pp. 276-277). Dar de ce oare să nu vedem aici un rit de consacrare prin imersiunea acvatică, soluție mult mai probabilă, ținând seama de contextul ceremonial respectiv: era vorba de alegerea și consacrarea vătafului, precum și de întemeierea cetei de colindători.

Toate manifestările ceremoniale amintite cuprind aceeași notă comună: consacrarea personajului survine prin (sau după) *contactul cu apa*. De-a lungul unor apariții fragmentare, risipite în mai multe tipuri de forme culturale, s-au perpetuat totuși schemele mitico-rituale ale ordaliei sacre. Intim asociate miturilor de inițiere și de consacrare feminină mi s-au părut a fi, cel puțin genetic, și textele colindei de la care am început discuția de față.

Să stabilim mai departe care sunt statutul și funcțiile *personajului amenințător*. Spuneam anterior că el întrunește, în miturile Greciei antice, intense conotații chtoniene. Știm, în același timp, că grupul de fete care cutreierau luncile apare, pe plan ritual, la vremea sărbătorilor de primăvară, adică odată cu ceremoniile prilejuite de începutul noului an. Asocierea este semnificativă: tot acum își fac apariția și demonii întunericului, ființe malefice evadate din lumea subpământeană, care invadează pământul, amenințând securitatea societății umane. Iată deci cauza pentru care în textele literare cetele de fete sunt urmărite de apariții purtând însemnele infernale. Și pentru mai multă claritate, să solicităm din nou sugestiile textelor antice. În binecunoscutul episod al regelui trac Lycurg, versul homeric spune:

„El fugări oarecând pe zânele-doice-a lui Bahus
Cel amețit la un chef de pe Nisa cea sfântă, iar ele
Bețele și-au lepădat, că din urmă le-ajunse cu boldul
Ucigătorul Lycurg. Luând fuga și Bahus în mare
S-a scufundat sub talaz..." (Homer, 1959, p. 137)

După Gheorghe Mușu, Lycurg este reflexul „istoricizat" al unui zeu specific tracilor, zeu care ar întrupa forțele iernii și ale întunericului: afirmația învățatului român pornește de la unele atestări antice în care Lycurg este înlănțuit de (în) o stâncă, ceea ce constituie o trăsătură specifică demonilor subpământeni: „Iar cu adevărat important pentru descifrarea sa ca zidit ori zăvorât în stâncă... ar apărea deci că Lycurg este un *«alter ego»* al aspectului chtonian a lui Dionysos." (Gh. Mușu, 1971, p. 33) Iată cum arăta aceeași schemă narativă într-o variantă epică mult apropiată de structura basmului, în care zeul apare în ipostazele eroului salvator: „Se povestea, la Tanagra, că femeile din ținut, intrând odată în mare, pentru a se purifica înainte de sărbătorile zeului, au fost atacate de Triton; dar de îndată ce l-au invocat pe Dionysos în ajutor, zeul a apărut și, înfruntându-l pe Triton, l-a învins." (P. Decharme, 1884, p. 460) Dar nu numai un demon pune pe fugă și urmărește o ceată ceremonială de fete (menade); la fel se comportă și thaumaturgul Melampus, care le fugărește (de data aceasta pentru a le vindeca) pe fiicele cuprinse de nebunie ale regelui Proetus. În timpul cursei de care vorbeam, însoțite de dansuri care aveau rolul de a le purifica de furia dionisiacă (se observă că Lycurg și Melampus se opun orgiilor bahice), una dintre fiicele regelui, Iphione, moare, spune legenda, din cauza oboselii. Toate cele descrise până acum evoluează însă pe aceleași coordonate mitice

și circumscriu un substrat comun: „Trebuie să reținem ca elemente fundamentale ale acestor teme rituale, aparent «egeene», femeile reprezentate ca doici ale zeului și urmărirea la care ele pot fi supuse." (L. Gernet, 1968, p. 56) Iar o asemenea configurație narativă nu poate să se revendice decât de la ansamblul ceremoniilor prilejuite de ciclurile manifestărilor Anului Nou: „Adevărul este că dionisismul în general, și aici în mod special, participă la o tradiție religioasă, care-i este mult anterioară: aceea a dansurilor orgiastice feminine, asociate cultelor vegetației." (idem, p. 71) (care renaște – n.n.) Și pentru a ne lămuri deplin asupra rostului acestor „urmăriri rituale", să invocăm aici obiceiul „Agrioniilor" antice. Legenda ne povestește că la Orchomene, în Beoția, sălășluia regele, vestit prin bogățiile sale, Minyas. Cele trei fiice ale lui refuză să participe la cortegiile și orgiile dionisiace; și cum zeul nu acceptă ca cineva să se sustragă ceremoniilor sale, el le va pedepsi amarnic, aruncând asupra lor nebunia divină. Ieșite din minți, fecioarele îl ucid pe fiul uneia dintre ele și apoi îl devorează. Din aceste femei nebune ar descinde o familie regală, în care bărbații se numeau Psoleis (= negri de cenușă), iar femeile Oleis (= distrugătoarele). Pentru ispășirea faptei strămoșilor lor, avea loc anual următorul rit: menadele, după ce au străbătut, cântând și dansând, poienile și pădurile înconjurătoare, se adunau la poarta templului din Orchomene; aici apărea preotul lui Dionysos, cu o sabie în mână; acest personaj înfricoșător începe urmărirea grupului de bacante, având dreptul să o ucidă pe aceea pe care avea s-o prindă: „La Orchomene, în Beotia, menadele erau urmărite de preotul lui Dionysos, cu ocazia ceremoniei anuale a Agrioniei, iar elementul de teroare era real, deoarece, dacă ar fi prins pe vreuna din ele, el putea să o omoare, așa cum se mai întâmpla încă, spune Plutarh, în timpul vieții sale."(W.K. Guthrie, 1961, p. 162)

Ce putem, deci, reține din acest amalgam de rituri, mituri subiacente, proliferări legendare și reconstrucții epice? Ne interesează în primul rând statutul chtonian al descendenților familiei lui Minyas. *Epitetul* lor sugerează ideea unei mascări rituale: „Este aici amintirea sau echivalentul unei deghizări animaliere." (L. Gernet, 1968, p. 167) Tot astfel, un centaur (ființă cu afirmate afinități demonice și infernale) se numea Agrios. El a fost ucis de Heracles, reprezentant al eroului eliberator, care alungă monștrii răufăcători ce bântuie lumea în perioadele de criză ale schimbării crugului anului. Or, este bine știut că în firea centaurilor stă înclinația de a urmări și de a răpi femeile. Ca și Lycurg, ca și alte apariții malefice vestite pentru înclinația lor către răpirea tinerelor fecioare, centaurii (Agrioi) aparțin familiei numeroase a demonilor sfârșitului de an. De altfel, ei au fost asemănați și cu alte ființe infernale care apar, în forme ceremoniale și ludice, în obiceiurile folclorice contemporane. Învățatul francez G. Dumézil amintește de datinile slave în care se întâlnește o interesantă ființă malefică: „Ea urmărește una dintre nenumăratele femei care i-a scăpat (până atunci – n.n.); când o prinde, o sugrumă (evident, într-o manieră ludică – n.n.). Acest «Tur» este vizibil înrudit cu omonimul său Turon, animal al Kolendei

poloneze (c.f. turca românească și slovacă)." (G. Dumézil, 1929, p. 33) Într-adevăr, măștile românești reiau trăsăturile demonilor amintiți; le sperie pe fete și înscenează un simulacru de răpire, poate o urmă a unui ritual mai vechi și mai complex („Unde e o fată mare, o iau cu ei cel puțin până în vecini" – Ad. Fochi, 1976, p. 37), iar la sfârșitul ceremoniei sunt sacrificate („Turca e împușcată și așa moartă o pun pe scară și o duc în casă, cântându-i ca la un june mort" – I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 317).

În acest context cred că sacerdotul respectiv îl reprezintă pe Lycurg, pe prigonitorul zeului și al cetei sale. Obiceiul relua, pe un plan ritual, ceea ce se petrecuse în vremile mitice originare: zeul și menadele sacre fuseseră urmărite de un personaj amenințător. La rândul lor, bacantele reale sufereau un tratament analog: erau fugărite de o ființă malefică și trebuiau să dovedească, scăpând de aceasta, că, asemenea lui Dionysos, pot înfrânge forța întunericului. Ele dobândeau astfel, ca într-o ordalie, consacrarea mult așteptată: identificate prototipului sacru, bacantele beneficiau (pe un plan imaginar) de un statut existențial superior.

Se pare că toate elementele esențiale ale constelației narative în discuție au fost analizate; și totuși mai rămâne ceva: *peisajul montan,* acele „poduri" succesive peste care trece ceata ciutelor. Este vorba despre parcurgerea integrală a muntelui, despre o urcare și o coborâre succesive. Imaginea căprioarelor fugărite într-un cadru alpin nu este un element pictural, cu valoare literară, ci mai ales un *topos* arhaic. Urcarea la munte *(oribasia)* constituie un bine-cunoscut moment al riturilor dionisiace (iată-ne din nou în spațiul sărbătorilor Anului Nou, al cetelor de tineri, al probelor de inițiere și de integrare). Menadele, la rândul lor, se considerau întrupări animaliere: ele purtau haine din piei de căprioare (măști totemice), se tatuau cu imagini ale cerbilor sacri, scoteau țipete, prin care încercau să imite mugetele animalelor pădurii. „Trebuia să fi fost un timp când menadele din «thiase» deveneau cu adevărat, pentru câteva ore sau zile, ceea ce numele lor sugera: femei-sălbatice, a căror personalitate umană era temporar înlocuită cu o alta." (E.R. Dodds, 1968, p. 271) Ca orice corporație de inițiere, și ceata menadică încerca să încarneze prototipul divin: bacantele se supuneau unui comportament și unei deghizări ceremoniale pentru a căpăta un mod de a fi analog divinității (totemice). Ceata de femei se comporta așa cum descriau miturile că s-ar fi comportat grupurile de nimfe care-l însoțeau pe Dionysos. Un imn homeric ne redă această imagine: „După ce zeițele (nimfele) l-au hrănit pe zeul mult lăudat, el a început să colinde, la voia întâmplării, prin păduri, cu capul încoronat de cununi bogate de iederă și laur. Tot grupul nimfelor îl urmărea, iar el mergea în frunte și tumultul mersului lor umplea întreaga pădure." (P. Decharme, 1884, p. 439) Zgomotoasele cete de fecioare fac ca întregul munte să răsune în prezența lor. După asemenea curse și dansuri (cel mai adesea nocturne), ajunse în poienile sacre, acolo unde se găseau altarele zeului, ele se abandonau nebuniei divine; formele grecești ale ritului nu erau decât replica, atenuată din multe puncte de vedere,

a orgiilor sabazice specifice tărâmului tracic: „Femeile se dădeau mai cu seamă acestor dansuri învârtejite, până la istovire; ciudată le era îmbrăcămintea: purtau «bassarii», lungi veștminte fâlfâitoare făcute din piei de vulpe, pe cât se pare; peste acestea, piei de căprioară și pe cap, probabil, coarne; sălbatic le fâlfâie pletele; în mâini țin șerpi, reptile consacrate lui Sabazios, rotesc pumnale ori thyrsuri cu vârfurile acoperite cu tufe de iederă. Se dezlănțuie astfel până la paroxismul tuturor sentimentelor și apoi, pradă unei nebunii sacre, se năpustesc asupra animalelor alese pentru sacrificiu, le apucă, le sfâșie în bucăți cu dinții carnea sângerândă și o înghit crudă." (E. Rhode, apud Gh. Mușu, 1971, p. 44)

Bacantele erau, în primul rând, cete de inițiere feminină; ele posedau o ierarhie și o organizare interne; puneau la cale rituri de inițiere și probe preliminare; aveau lăcașuri anumite de cult și inițiau ceremonii periodice, prin care actualizau narațiunile mitice originare. Ca în orice corporație de inițiere, scopul lor era, în mod firesc, dobândirea unui bagaj de cunoștințe concrete și de puteri magice, prin care cel inițiat să poată domina lumea și natura înconjurătoare.

Deci finalitatea supremă a ceremoniilor prilejuite de inițierea feminină, cunoscute sub numele de „menadism", este identificarea cu divinitatea. Ea se realizează în două trepte, cuprinzând starea de *„ekstasis"* (ieșirea din sinele limitat) și *„enthousiasmos"* (unirea cu zeul, posedarea inițiatului de către acesta). Pe planul riturilor concrete, forma de manifestare a „stării divine" este bine-cunoscuta orgie dionisiacă: „Religia lui Dionysos înseamnă o exaltare a sufletelor care scapă din lumea de aici cu ajutorul extazei și pătrund într-o altă lume cu certitudinea entuziasmului. Extaza este o ieșire, entuziasmul este o posesie." (L. Gernet, 1968, p. 11) Prin dansuri, curse nocturne și cântece, inițiații își „ieșeau din minți", adică uitau de condiția lor umană și, posedați de Dionysos, deveneau totuna cu acesta: „Cel care era cuprins de delir devenea mădular al zeului, făcea parte din el... astfel, ca urmare a entuziasmului, a suflului divin de care era pătruns, muritorul depășea limitele ființei sale, ieșea din el însuși – cu un cuvânt grec: cădea în «extaz»; ridicat la această stare de participare la ființa zeului, el vedea lumea și natura cu alți ochi, căci avea parte de toate însușirile zeului..." (Gh. Mușu, 1971, p. 51)

Ciclul de manifestări menadice corespunde (funcțional) cu ceremoniile analoge prilejuite de inițierea feciorească. Și în aceste rituri eroul, pe o treaptă supremă, se contopea cu zeul războinic ori vânător; debordând din cauza surplusului de energie care trecea prin sângele său, el era cuprins de „furia sacră" (vezi cap. *Modelul mitic al eroului în balada haiducească*). Aici, ca și oriunde, esențiale sunt transcenderea condiției umane și dobândirea statutului sacral.

Cum se obține însă condiția supremă? Evident că prin rituri și gesturi magice specifice; profilul lor este determinat de atributele și trăsăturile caracteristice zeului adorat. În ceea ce îl privește pe Dionysos, mai multe din epitetele sale ne dovedesc,

fără urmă de îndoială, originea totemică a cultului său. Zeul apare, în general, în două ipostaze animaliere particulare: el este fie un carnasier înfricoșător (panteră, leu), fie un erbivor (cerb, taur, țap). Iată deci două forme de manifestare total opuse. Și totuși, o logică aparte, coerentă și egală sieși, le unește și le dă sens.

O ipoteză mai simplă poate pune la originea sincretismului reprezentărilor animaliere interferența mai multor culte, provenind fiecare din zone geografice diferite. Se știe că sub aripa lui Dionysos și-au găsit adăpost orice fel de forme religioase, în egală măsură nordice și sudice. Zeul a primit, cu brațele deschise, curente aparținând unor civilizații care altfel nu s-ar fi întâlnit niciodată. Această elasticitate a reprezentărilor și instituțiilor dionisismului a fost, pe de o parte „cheia" difuziunii sale masive, în toate păturile sociale și pentru o îndelungată perioadă de timp, iar pe de altă parte, sursa unei mari confuzii a miturilor și riturilor, care s-au amestecat la întâmplare, în funcție de factorii locali și circumstanțiali. În labirintul constituit de textele despre Dionysos, de atestările antice, adeseori contradictorii, și de opiniile cercetătorilor, mai întotdeauna divergente, nu vom afla niciodată o soluție definitivă asupra originii și formelor primare ale cultului acestui zeu. Și poate că un asemenea răspuns nici nu ne interesează; sau, altfel spus, poate că nici nu a existat un Dionysos „primitiv" și că el, ca zeu omogen în formele sale de manifestare, este rezultatul contopirii mai multor culte, având toate o notă convergentă: ideea comuniunii cu zeul, ca formă supremă a adorării sale.

Pe de altă parte, după cum remarca W. Otto (1969, pp. 116–120), tot ciclul dionisiac se construiește pornind de la structuri polare: zeul se naște și moare; tutelează viața, dar stăpânește și moartea; este numit în egală măsură „zgomotosul" și „liniștitul"; eliberează și aduce fericirea, dar și pedepsește, și încă mai aprig decât oricare dintre zei. Epitetele sale sunt contrastante: „liberatorul", „hrănitorul", „binefăcătorul", dar și „sfâșietorul", „marele vânător", „mâncătorul de carne crudă". Cele două reprezentări zoomorfe ar reflecta deci dualitatea esențială a profilului lui Dionysos. Atributele sale animaliere ne amintesc, în același timp, originea totemică a zeului. Dar totemismul a dezvoltat o formă aparte de identificare cu divinitatea: sacrificiul de comuniune („este vorba întotdeauna de o theophagie, de absorbirea de către inițiat a sângelui și a cărnii, deci a vieții victimei divine" – S. Reinach, 1929, vol. III, p. 37). Dacă zeul este reprezentat printr-un animal sfânt, sacrificarea și consumarea lui le va aduce inițiaților contactul cu divinitatea și transferul de forțe dorit. După spusele savantului citat, această „theophagie" constituie punctul culminant al ceremoniilor de inițiere. Faptul că menadele se reunesc într-o poiană sacră (după ce au colindat vârfurile montane), unde sfâșie și consumă un cerb divin, nu ne poate surprinde. Zeul-cerb le transmitea astfel calitățile sale divine: bacantele deveneau acum totuna cu el și, pradă energiilor imense pe care le depozitau în ele, se lăsau stăpânite de

„nebunia sacră". Stă în această succesiune de gesturi rituale, strict determinată și cu o semnificație clară, logica de profunzime care definește orice „orgie" antică.

Mai multe mituri grecești povestesc istoria unui personaj care a fost sfâșiat de un grup de menade dezlănțuite. Nu este cazul să credem în nararea unui sacrificiu uman; de fapt, eroul cu pricina este întotdeauna o străveche zeitate locală, inițial reprezentată printr-un animal sacru. Metamorfozele din textele legendare mai păstrează ecouri ale configurațiilor totemice arhaice. Legendele respective nu povestesc decât un episod obișnuit al riturilor de inițiere feminină. „Tot astfel cum Bassaridele care îl sfâșie pe Orfeu sunt femei trace inițiate în cultul lui Orfeu, care se deghizează în vulpi... pentru a sfâșia și devora vulpea sacră (Orfeu a fost întotdeauna îmbrăcat cu o piele de vulpe ori cu un *«alopekis»*,) tot astfel cum menadele care îl sfâșie pe Pentheu sunt femei beoțiene inițiate în cultul lui Pentheu și care se acoperă cu piei de căprioare pentru a sfâșia și devora un căprior, tot astfel, în mitul care ne interesează, Artemis și nimfele ei le reprezintă pe inițiatele din cultul lui Acteon, care se acoperă în piei de căprioare pentru a sfâșia și devora cerbul Acteon." (idem, pp. 41-42) Dar în timpul ceremonialului de sacrificiu, menadele trebuie să se identifice cu un alt model sacru: acela al „sfâșietorului" prin excelență, adică al carnasierului. Dionysos, la rândul său, include printre întrupările sale zoomorfe și leul (în care se transformă atunci când este răpit de pirați), lynxul (citat ca atribut al zeului de către Vergiliu, Ovidiu, Properțiu), pantera (în care sunt metamorfozate femeile ce-l sfâșie pe regele Pentheu). Iată de ce W. Otto poate să spună: „Femeia-leu (sfinxul – n.n.), mâncătoare de oameni, ne amintește de Dionysos – și nu numai de el, ci și de menadele sale." (W. Otto, 1969, p. 121)

Astfel, cele două momente esențiale ale acestor ceremonii de inițiere *(„diaspa-ragmos"* și *„omofagia"),* atât de străine mentalității noastre, constituie, la o analiză lipsită de orice preconcepții, mijloacele rituale prin care adoratorii zeului credeau că devin consubstanțiali cu acesta. Nimic abisal, nimic metafizic: doar datini străvechi, specifice unei anumite trepte de dezvoltare a societății omenești. Mai târziu, atunci când ritul a început să-și piardă din actualitate și din înțelesuri, uitarea sensului legat de actele sale, precum și transferarea complexului gestual într-unul narativ (basme, legende, istorii) au dus la disoluția logicii originare și la reinterpretarea întregului ansamblu din perspectiva noilor sisteme culturale. Iată de ce „în istoria practicilor religioase simbolismul apare deseori ca substitut al componentelor care au încetat să fie în acord cu noile moravuri." (H. Jeanmaire, 1970, p. 264) În cazul colindei noastre, ciutele (pe plan ritual, fecioare mascate) erau urmărite până într-o poiană sacră (unde putea avea loc un sângeros sacrificiu) de către un vânător divin (în fazele arhaice, probabil, tot un carnasier de excepție ulterior, la trecerea ritului în text. Literal, el a fost înlocuit de imaginea sa antropomorfizată: vânătorul uman–model eroic al întregii comunități). Cadrul montan, oribasia, poiana consacrată, mascarea

ceremonială (cu valențe inițiatice), sacrificiul (constituie toate trăsăturile comune, determinante pentru reconstituirea substratului străvechi al colindei și pentru înțelegerea semnificațiilor de adâncime ale textului epic). Datele cuprinse în variantele românești sunt, pe plan *funcțional,* analoge cu informațiile referitoare la riturile menadice: iată de ce putem presupune existența unui posibil substrat ceremonial autohton din care s-a dezvoltat, prin adițiuni și modificări epice, colinda analizată.

La capătul acestui periplu, uneori poate prea ocolitor (deși întotdeauna plin de revelații, altfel nebănuite), am ajuns în punctul în care putem defini schema de bază, *modelul mitic* al întregului complex mitico-ritualic analizat; el cuprinde următoarele momente:

Grupul de personaje feminine – Ieșirea din spațiul social în cel natural (lunci, poieni sacre) – *Culesul florilor – Apariția unui personaj amenințător – Cursa prin munți – Saltul – Metamorfoza* (în cazul textelor cu deschidere etiologică) ori *Consacrarea* (în cazul miturilor inițiatice).

Nu este vorba aici de nici un *text concret,* finit (fie el antic ori contemporan) și nici de un *ritual anume,* desfășurat în cine știe ce epoci de mult stinse. Modelul propus constituie *schema teoretică,* ce unește, într-o viziune totalizatoare, mai multe serii de manifestări aparent izolate, lipsite de un sens global. Ar fi o imensă eroare să se creadă că structura prezentată a fost actualizată într-o epocă istorică dată, în narațiuni manifeste: nicăieri nu există vreun mit sau o legendă care să cuprindă toate momentele descrise; genetic însă, ele se revendică dintr-un orizont simbolic omogen.

Trimiterile frecvente la cultul lui Dionysos n-au fost întâmplătoare: pe de o parte ni s-au păstrat aici datele cele mai ample și sugestive asupra complexului ceremonial al inițierii feminine (simbolismul și atributele animaliere ale zeului, orgiile ca tehnici de comunicare cu divinitatea, traseul montan, cursa menadelor, mascarea rituală în căprioare), iar, pe de altă parte, asocierea acestor datini cu cele ale Anului Nou aduce un surplus de informație, deosebit de utilă pentru schițarea configurației integrale a constelației mitice inițiale. Astfel, universul dionisiac ne-a oferit, prin comparație, o schemă mitico-rituală integratoare, datorită căreia am putut identifica în folclorul românesc nu numai unele structuri narative primare (risipite însă în multe tipuri de texte populare), ci și reminiscențe ale unor rituri arhaice de inițiere feminină.

Cursa prin munți, elementul epic în jurul căruia s-au concentrat toate argumentele de până acum, unește de fapt două momente specifice, două ansambluri ceremoniale cu valori diferite: pe de o parte, cursa menadelor prin spațiul montan în urmărirea cerbului sacru, pe care îl vor sacrifica și consuma ulterior; pe de altă parte, urmărirea lor de către un sacerdot întrupând o ființă malefică, cu accentuate valențe chtoniene. Ultimul act avea aceeași direcționare ca și ordaliile primitive: el pune bacantele la încercare, căci cele care scapă de urmărirea personajului amenințător dovedesc că sunt cu adevărat inițiate, că și-au însușit puterile zeului (care odinioară

scăpase de personajul prigonitor). În favoarea acestei interpretări pledează și faptul că menadele, după ce au scăpat cu bine de pericolul reprezentat de preotul lui Dionysos, își spălau fața în apele unui izvor din apropiere. Gestul lor poate fi echivalentul ritual al imersiunii acvatice (Ordalia) prin care Dionysos nu numai că s-a salvat de Lycurg, dar a fost și consacrat, dobândind puterea divină.

Folclorul românesc a păstrat urme ale *complexului mitico-ritualic* legat de *ciclurile inițierii feminine,* precum și ale *arhetipului narativ* derivat din el. Nu putem, însă, vorbi de un tot epic unitar, în care să se fi coagulat toate elementele acestor constelații culturale, ci, din contră, de răspândirea lor în ansambluri literare dintre cele mai diverse. Iată un exemplu edificator: nu se comportă oare ielele, pe un plan imaginar, într-un mod asemănător cu grupurile antice de fete inițiate, care ieșeau prin poieni (cu ocazia sărbătorilor dedicate noului an) și încingeau hore și dansuri campestre? De altfel, mai multe dintre atributele lor trădează surprinzătoare similitudini cu trăsăturile thyaselor de bacante. Astfel, rusaliile „lovesc cu nebunie pe cei care lucrează în săptămâna lor" (Ad. Fochi, 1976, p. 259), fiind „sfinte mânioase care aduc rău și dau nebunie" (idem, p. 328); ele joacă și dansează noaptea, în sunete de fluiere și cimpoi, căci, asemenea menadelor, preferă aceste instrumente, ale căror sonorități ascuțite sunt dătătoare de extaz. Legendele, superstițiile, descântecele și chiar textele literare conțin note care creionează profilul generic al acestor reprezentări mitologice. Ceea ce în cultura antică era concentrat într-un singur ansamblu cultural se regăsește, în folclorul românesc, risipit în mai multe tipuri de manifestări culturale.

Colinda analizată a constituit doar punctul de plecare al discuției, pentru că, exceptând secvența „saltului", toate celelalte momente narative puteau fi identificate în cuprinsul ei. Scopul cercetării de față a fost recompunerea unei străvechi *scheme* mitico-narative: demersul științific a fost unul comparativ, care, beneficiind de mărturiile antice și de textul folcloric autohton, cumulându-le cu informația științifică, a încercat să desprindă, prin cercetarea lor integrală, un model generic. Perspectiva de lucru abordată nu trebuie confundată cu aceea a unui evoluționism mecanic. Modelul propus nu poate fi considerat o formă originară, deja finită, sursă primă din care au emanat celelalte scheme epice. Dimpotrivă, el este un construct teoretic, desprins *a posteriori* din analiza materialului studiat; acesta are rolul de a ne explica atât coerența, cât și unitatea unor manifestări culturale și a unor texte literare aparent deosebite. De aceea, modelul narativ propus nu se situează pe același plan *funcțional și semantic* cu obiectul studiat. El definește un nivel superior, situat deasupra formelor concrete, acolo unde se întrevăd structurile generice. Acestea se constituie ca un ansamblu de relații abstractizate, în care fiecărui termen îi corespund mai multe tipuri de realizări narative posibile și nenumărate variante textuale locale, care dau concretețe și întrupează structurile de bază.

Obținerea modelului abstract al unei configurații epice este rodul punerii în mod paralel a unor serii de evenimente culturale diferite din mitologia antică și literatura populară română. Autorul nu crede însă nici în filiații directe și nici în influențe determinante; și aceasta nu dintr-o preconcepție teoretică, ci din conștiința absenței unor argumente solide. El crede însă în posibilitatea unor apropieri *tipologice*, în măsură să ne releve ceea ce aparține unui fond cultural străvechi, în interiorul unei *literaturi* vii, mereu actuale, așa cum este literatura populară română.

Cerbul cu leagăn de aur în coarne

Am văzut, din capitolul anterior, că poiana cu flori este un *topos* cu bogate rezonanțe etnologice, centrul de odinioară al unor ample serii de ceremonii arhaice. Situarea luncii într-accident, o localizare cu valoare exclusiv geografică. Din contră, „*oribasia*", urcarea la munte, către plaiul sacru, unde se va fi aflat probabil și un sanctuar al zeului respectiv, trebuie să fi fost unul dintre actele deosebit de importante din viața rituală a strămoșilor noștri. Ecourile acestui complex structural nu s-au păstrat numai la nivelul alegoriilor și formulelor metaforice cuprinse în textul literar, ci și în datinile românești. Discutând problema târgurilor și a nedeilor care aveau loc anual pe un platou montan, Ion Mușlea, citându-l pe învățatul german Iuliu Teutsch, scria: „Părerea că serbarea (ieșirea junilor brașoveni la locul numit «între chetri» – n.n.) trebuie considerată ca un cult religios precreștin e confirmată și de împrejurarea că ea se petrece tot timpul pe dealuri, un obicei cunoscut încă de la traci." (I. Mușlea, 1972, p. 60)

Sărbătorile montane au astăzi o semnificație economică și spectaculară. Probabil că în vechime ele erau ample manifestări ceremoniale, unind mai multe așezări vecine, constituind prilejul de întâlnire între diversele categorii sociale ale satelor și de încheiere a unor înțelegeri maritale, precum și de jocuri și întreceri între diferitele grupuri de flăcăi (idem, p. 365). Nu este exclus ca un fond mitic precreștin, deosebit de rezistent, să direcționeze semnificația acestor sărbători în sensul unor rituri de trecere, legate de schimbarea crugului vremii și de inițierea sau consacrarea tinerilor. Munții pe care se țineau nedeile și-au luat numele de la acest obicei; ei prezintă însă o particularitate ciudată: „Toți munții care se cheamă Nedeea *nu sunt vârfuri* și nu sunt munți în înțeles piramidal, așa cum îi concepe turistul, topograful și intelectualul în genere și mai mult *niște poiene* întinse, situate sus, pe culme, adică pe spatele munților." (I. Conea, 1935, p. 109) Altfel spus niște „poduri"!

Poienile, *oribasia*, sărbătorile care unesc diferite așezări, semnificațiile maritale implicite ale multor acte ceremoniale, toate aceste note ne reamintesc de manifestările analoge, specifice unei Grecii străvechi, din care s-au născut, prin reconstrucție epică,

nenumăratele mituri și legende legate de urmărirea, răpirea, salvarea și luarea în căsătorie a unei tinere fete: „Dincolo de transpunerile legendare, se întrevăd realități sociale: sărbătorile rurale, care sunt o parte esențială a celor matrimoniale, asociind mai multe sate...“ (L. Gernet, A. Boulanger, 1932, p. 41) Și tot așa cum, pe planul civilizației antice, ele explică originea și sensul multora dintre miturile Greciei străvechi, putem întrezări și în cazul unor forme ale literaturii populare românești urme ale unor datini asemănătoare. Dacă vom privi lucrurile din această perspectivă, multe dintre textele care păreau a fi simple fabulații se vor umple de miez și vor releva un nivel secund de semnificații. Vom putea astfel reduce numărul deosebit de mare de realizări epice la câteva scheme mitico-narative, de la care, pornind, vom putea înțelege și creiona profilul unor mituri dispărute.

Strâns legate de manifestările amintite sunt nu numai motivele *urmăririi*, ci și cele ale *răpirii*. Acestea au proliferat, de-a lungul veacurilor, în forme proteice, fiind prezente în oricare dintre genurile pe care literatura (orală și scrisă) le-a cunoscut până acum. Insistența cu care ele apar și se mențin nu se poate explica decât prin recursul la un filon simbolic de adâncime, singurul în măsură să le confere o asemenea bogăție de sensuri, încât nici circulația și nici evoluția lor prin timp nu le-au putut eroda. Ceea ce înseamnă că la baza imaginilor literare trebuie să stea un sistem ceremonial și un ansamblu de instituții culturale arhaice, esențiale, vitale chiar, pentru existența colectivității. Datorită importanței lor sociale, schemele narative pe care le-au generat (și prin care s-au exprimat) au rămas întotdeauna actuale; în consecință, mesajul acestora și conținutul de profunzime al construcției epice sunt în concordanță cu datele și raporturile sociale fundamentale, care mențin echilibrul colectivității.

Cele spuse până aici despre „limbajele“ prin care diferitele grupări sociale comunică și se interdetermină sunt adevărate și pentru cultura populară română. Și aici „Neamul era o realitate cu ierarhie proprie, cu un limbaj propriu al relațiilor interpersonale. Acest limbaj, sistem de comportări ritualizate/socializate, se realizează nu numai în comunicări verbale și în schimburi de bunuri și servicii, ci și în ceea ce ne interesează în special, în ceremonii, în obiceiuri.“ (M. Pop, 1976, p. 16) Căsătoria este un schimb în care unul dintre participanți (familia miresei) cedează un membru unui alt grup social. Pe acest plan, sistemul este asimetric, căci unul dintre termeni rămâne dezechilibrat. Sentimentul pierderii este resimțit în mod acut, nu numai de familia miresei, ci și de întreaga colectivitate: de aici mai multe manifestări ceremoniale, care, pe un plan imaginar, încercau să acopere (metaforic) pierderea: „Viața comunității rurale era organizată printr-un sistem de reguli care îi asigură echilibrul și orice schimbare înseamnă o balansare a lui. Și în sistemul relațiilor de înrudire, orice schimbare înseamnă o dezechilibrare... Pentru neamul miresei, schimbul matrimonial însemna, cum am arătat, tot o pierdere. Orice pierdere tulbura sistemul echilibrat al comunităților tradiționale. Buna rânduială a comunităților etnologice cerea

însă ca echilibrul să fie restabilit. La restabilirea lui, sistemul compensatoriu juca un rol deosebit. Compensația se exprimă prin limbajul complex al obiceiului." (idem, p. 24). În acest context putem înțelege mai bine rostul și sensul imaginilor „răpirii": integrate unui circuit metaforic, cu valențe compensatoare, ele explicitează și suplinesc (pe un plan imaginar) dezechilibrul pe care plecarea miresei de la casa părintească îl producea (de data aceasta pe planul real al relațiilor sociale). Cele spuse până acum sunt însă valabile doar pentru răpirile cu finalitate maritală. Să nu uităm însă că o altă serie de imagini folclorice se leagă de sistemele magice arhaice în care boala ori moartea erau figurate ca o răpire (de către geniile malefice) a sufletului omenesc; de aici apare în basme figura zmeului care răpește diferite ființe, ducându-le în lumea de dincolo.

Deci răpirea miresei este o exagerare metaforică (concretizată în ansambluri literare) a unui schimb marital (concretizat, la rândul lui, pe planul socio-ceremonial). Funcția simbolică a acestui act apare cu mai multă claritate atunci când el „unește" două grupuri sociale opuse (eventual aflate în război), care în urma unei răpiri – adică a unor schimburi maritale – se împacă și contractează relații pașnice. Să amintim, printre altele, de legenda sabinelor, a cărei origine stă în necesitatea romanilor de a explica (= exprima) relațiile sociale de înrudire care alăturau două serii opuse de grupuri sociale. Celor două colectivități le trebuia un limbaj comun, pe care sistemul relațiilor de înrudire li-l furnizează cu prisosință.

Foarte multe sunt personajele feminine antice răpite și duse pe alte plaiuri de un zeu îndrăgostit. Din această serie deosebit de bogată de mituri, unul mă interesează în mod deosebit: acela al Europei. „După delicata idilă a lui Moschos, tânăra fată se juca într-o zi, asemenea Persefonei, cu alte fete pe câmpiile înflorite și pe malurile mării, împletind strălucitoare cunune, când Jupiter a zărit-o și s-a îndrăgostit de ea"; el își schimbă forma și devine un taur, dar unul fără asemănare; frumusețea lui strălucitoare, aerul blând, o atrag și o seduc pe tânăra eroină: „Europa se apropie de el, îl mângâie, și el se lasă mângâiat. Taurul divin se pleacă în fața ei... și, prin mugete blânde, pare a o invita să i se urce pe spinare. Europa se prinde în joc și în timp ce îi înlănțuia ghirlande de flori în jurul coarnelor, acesta se ridică, se aruncă în mare, purtând printre valuri prețioasa lui pradă." (P. Decharme, 1884, pp. 665–666)

Fiica regelui Agenor era, de fapt, înainte de această transpunere legendară, o străveche zeitate a naturii, stăpână a regnului vegetal și animal. Ea va fi, ulterior, identificată cu Demeter, numele Europei (însemnând „întunecata", „occidentala" – vezi P. Faure, 1977, p. 78) apărând ca un epitet al zeiței eline. O întâlnim în această ipostază ca doică a lui Trophonios (vezi W.K. Guthrie, 1961, p. 225), demon cu declarate atribute chtoniene; Demeter-Europa trebuie să fi fost, la rândul ei, o zeitate care domina atât lumea pământeană, cât și lumea subpământeană, care se află în posesia rezervelor de viață ascunse în adâncurile pământului.

În căutarea Europei vor porni frații ei, fără ca peregrinările lor să fie încununate de succes. Acest *topos* al fraților care își caută sora dispărută, bogat ilustrat și în basmele românești, nu este absent nici din poezia epică populară. În balade, după Chira-Chiralina, răpită de arapul cel buzat, pornesc „trei frați / Ai Chirii / Hoții / Brăilii / Șerpii / Dunării." (Balade pop., Al.I. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 269) Se pare că, din perspectiva concepției arhaice asupra rosturilor familiei, ei trebuiau să vegheze asupra surorii lor, fiind direct răspunzători, mai mult chiar decât părinții, de soarta ei. Afirmația de mai sus, chiar dacă pare surprinzătoare, nu este hazardată; în favoarea ei se pot cita și alte texte. În balada *Voica,* cei care hotărăsc asupra menirii eroinei sunt tot frații ei; de părerea lor depinde căsătoria fetei cu un străin. În fața hotărârii acestora, cuvântul mamei nu are nici o greutate. Chiar dacă, mai târziu, blestemul ei va sancționa decizia celor nouă frați, el acționează *a posteriori,* după consumarea evenimentului, iar efectul său se manifestă pe un plan magico-sacral, și nu pe unul social. De altfel, grupul de frați care dispun de soarta surorii lor reapare în alt cântec epic, *Mogoș Vornicul;* ei îi cer cumnatului lor socoteală pentru felul în care își îngrijește soția. Revendicativi și porniți să caute pricină, ei îl omoară, căci au impresia că sora lor nu a fost prețuită după cum se cuvine.

Să nu uităm însă că și în legendele și miturile antice frații apar în ipostaze analoge pentru că le răpesc pe fiicele lui Leuccippos, Castor și Pollux sunt urmăriți de frații acestora, alt cuplu celebru de eroi, Idas și Lynceu. La rândul lor, atunci când Elena va fi răpită de Theseu, cei doi Dioscuri vor pleca în căutarea ei și, în urma unei expediții încununate de succes, o vor readuce acasă. De altfel, acest *topos* epic se perpetuează pe parcursul literaturii universale în contexte din cele mai neașteptate. Cu titlu de exemplu, să amintim că în piesa lui Molière, *Don Juan,* tot frații eroinei sunt cei care îl urmăresc și îi cer socoteală „răpitorului" pentru faptele sale.

Elementul cel mai interesant din mitul Europei este felul în care fata este răpită: pe spinarea taurului divin. Europa nu este singurul personaj antic aflat într-o asemenea situație: Helle va fi purtată peste mări și țări de berbecul sacru, iar Ifigenia va ajunge în Taurida pe spatele ciutei consacrate zeiței Artemis. Mai multe atestări antice ne prezintă imaginea zeului Dionysos în ipostază taurină, călărit de menade ori purtând între coarne un grup de menade. Amintim că Artemis Tauropolis este înfățișată și ea în aceleași ipostaze. Un asemenea ansamblu de figuri este prezent și în folclorul românesc. Ion Mușlea a cules următoarea credință asupra strigoaicelor: ele sunt „muieri care strică vacile cu lapte, au coadă la spate și călăresc pe tauri." (I. Mușlea, 1972, p. 165) Dacă ținem seama de faptul că nimfele și grațiile antice își găsesc un corespondent *funcțional* (spun funcțional, și nu genetic) în ielele românești, înțelegem sensul arhaic al acestor ansambluri: taurul, atunci când este asociat cu un personaj feminin, este întotdeauna (cel puțin pe plan mitic) călărit de acesta. Iar dacă între suavele nimfe și strigoaicele malefice asocierea poate apărea forțată, să nu uităm că nu

o dată credințele românești au transferat în domeniul demonologiei ceea ce altădată ținea de un plan mitic benefic. Pe de altă parte, nici imaginea pe care textele antice au păstrat-o despre aceste ființe campestre nu corespunde alcătuirii și rosturilor lor originare. Suntem în fața unor stilizări literare, care au curățat reprezentările grecești străvechi de majoritatea trăsăturilor primitive, direcționându-le în sensul gustului estetic specific unei rafinate civilizații, cum era aceea elină. Rareori, mai ales în orizontul menadic, prin asocieri ciudate, care parcă scapă de sub pana scriitorilor, vom mai regăsi urme ale profilului originar.

Pe de altă parte, chiar pe un plan pur pictural, imaginile antice nu sunt străine de reprezentările figurale ce apar în arta populară românească. În lucrarea *Arta veche a Maramureșului* (I. Stefănescu, 1968) vom întâlni la figurile 21 și 24 (reprezentând scoarțe tradiționale din zonă) un complex figurativ identic: femeia călare pe spinarea unei ființe taurine. La fel, în altă carte dedicată folclorului românesc tradițional (1972), Romulus Vulcănescu reproduce, la figura 208, un covor moldovenesc unde imaginea amintită este alăturată motivului „copacului cosmic". Faptul este relevant, dacă ne amintim că răpirea Europei era finalizată, prin hierogamia sacră, sub un arbore sfânt: platanul din Gortyna.

Dar mult mai interesante și mai revelatoare sunt, în acest sens, textele colindelor: „Oltul mic / Mare-a venit / Și de mare / Margini n-are, / Iar pe Olt / Ce mi-și că vine? / Brazi înalți, / Molifți uscați. / Printre brazi, / Printre molifți / 'not îmi noată / Cerb stretin. / Cerbu-noată, / Coarne poartă, / Iar în vârful / Coarnelor / Leagăn verde / De mătase / Împletit / Cu vița-n șase. / Dar în leagăn / Cine-mi șade? / Ea (cutare) / Fată mare / Cu cosița / Pe spinare / Strălucind / ca Sf. Soare / Îmi coase / Și-mi chindisește / Guleraș / Lui taică-său / Batistă / lui frate-său / Și nu-mi coase / Și să-mi tacă, / Ci din gură / Viers îi cură / – Lin mai lin, / Cerbe stretin, / Lin mai lin / Cu-notătura, / Să nu-mi tulburi / Cusătura, / Că fac val / Taluzuri mari / Și din coarne / I-oi cădea. / Lin mai lin, / Cerbe stretin, / C-am trei frați / La curte dați / Și la curte / 'Nvață multe. / Câteșitrei / Sunt vânători / De șoimei / Asmuțitori / Ei pre tine / Te-or vedea, / După mine / Or alerga, / Cu șoimeii / Te-or goni, / Cu-ogăreii / Te-or sili, / Cu suliți / Te-or îmboldi. / Lin mai lin, / Cerbe stretin, / C-ai mei frați / De te-or vedea / O să-mi facă / Nuntită / Cu sărmană / Carnea ta. / Cerbule, / Cu oasele / Mi-or dulgheri / Casele, / Cerbule, / Cu pielea ta / Mi-or înveli / Căsuța, / Cerbule, / Cu sângele / Mi-or zugrăvi / Casele./ Cerbule, / Cu Capul / Or prăznui / Praznicul. / Cerbule, / Căpățina / Or pune-o-n portiță / 'n portiță boltiță, / Jos de grădiniță. / Din unghiile tale / Mi-or face pahar, / Pahar de cleștar, / Să bea mari boieri / Rar, / La zile mari." (I. Șerb, 1967, vol. II, pp. 49–52)

Colindele încheagă o asemenea narațiune când în jurul cerbului, când în jurul taurului. Cele două reprezentări mitice tind să se suprapună funcțional, apărând

întotdeauna în aceleași contexte și cu atribute asemănătoare. Faptul se datorează, poate, interferării a două straturi diferite de civilizație: aceea a vânătorilor și aceea a societăților de păstori și agricultori. Cerbul, pentru unii, și boul, pentru ceilalți, conturează aceeași constelație mitică. În consecință, atunci când s-au întâlnit, cele două figuri sacre s-au confundat până la identificare, astfel încât (cel puțin în această schemă epică) apariția uneia sau a alteia marchează o variantă exclusiv lingvistică. Conotațiile maritale ale textului citat sunt evidente. Taurul sau cerbul poartă peste ape, ducând-o la casa ei, o viitoare mireasă. Iată cum se adresează ea unui ipotetic pețitor: „Măi băiete, strânge murgul, / Strânge-ți murgul, / Cată-ți drumul, / Că eu sunt de-o logodită / Că de astăzi, că de mâine, / Că pe mine mă vor duce / Peste munți în alte curți, / La părinți necunoscuți." (C. Mohanu, 1975, p. 103) Regăsim aici versurile, familiare orației, prin care măritarea fetei și trecerea ei la casa soțului sunt reprezentate ca un salt peste munți, într-o lume necunoscută.

Și în aceste texte taurul poartă (eventual răpește) o tânără fată, scopul acțiunii respective fiind o viitoare căsătorie (hierogamia din textele antice). Analogia colindelor românești cu mitul Europei este izbitoare și ea nu a scăpat neobservată încă de la începuturile cercetării folclorice: „Colinda Anei și a leagănului din coarnele taurului amintește involuntar de mitul Europei, pe care Zeus metamorfozat în taur a dus-o peste mare." (J.K. Schuler, apud T. Herseni, 1977, p. 204) În ambele cazuri, rostul drumurilor printre valuri este o unire sacră: hierogamia. Răpirea și purtatul „spre alte curți" întemeiază, în urma uniunii maritale, o nouă lume socială: o familie ori, pe un plan superior, un întreg neam (acela al regelui Minos și al urmașilor săi). Căsătoria apare deci ca un început decisiv (chiar dacă nu absolut) în ordinea existenței sociale. Prin actul său – răpire și aducere în altă lume – taurul contribuie la instaurarea unui nou univers.

În tot complexul schițat până aici, în centrul sistemului simbolic se află imaginea taurului purtând peste ape un personaj feminin. De altfel, reprezentarea unei ființe umane călărind un monstru ori o altă întruchipare a naturii este un *topos* mitic cu o bogată istorie culturală. El se leagă de ciclul sărbătorilor prilejuite de venirea noului an, de carnavalurile și mascaradele care aveau loc în perioada respectivă. Celor spuse în capitolele anterioare în legătură cu aceste ceremonii li se poate adăuga acum un alt moment al scenariului ritualic, interesant pentru discuția de față: este vorba despre măștile călărite care apăreau frecvent în acele alaiuri sărbătorești. Tot atunci se desfășurau mai multe „înscenări" dramatice, figurând, pe planul complex al obiceiului, lupta unor personaje mitice, dintre care unele întrupau forțele binelui (noul an, renașterea naturii, bogăția și fertilitatea), iar altele pe cele ale răului (anul vechi, moartea, tendințele distrugătoare ale naturii). Măștile – de toate formele și mărimile – erau dubletul puterilor demonice care invadau spațiul social. „Figuri ale timpului, plimbate atunci când anul se schimbă; demoni de tot felul, profitând de această

ocazie pentru a se apropia de oameni; suflete ale morților bântuind printre cei vii și dorind să retrăiască; acestea sunt cele trei categorii principale de reprezentări mitice care, fără prea multă grijă pentru coerența logică ori pentru echilibru, explică, în ansamblul lor, procesiunile cu măști." (G. Dumézil, 1929, p. 48)

Suita de colindători va fi fost și ea, la origine, o asemenea procesiune, care figura ori comemora, prin diferite texte, luptele mitice prin care se decidea, acum la începutul noului an, soarta întregii lumi. Rarele măști care mai apar încă în datinile contemporane ale colindatului dovedesc cât de importantă trebuie să fi fost odinioară prezența lor, câte rosturi ceremoniale convergeau către figura mitică reprezentată de masca respectivă: „Singura mască legată de cetele de feciori este turca sau borița – aceasta la rândul ei trebuie să fi fost figura centrală, conducătoare a cetelor, care nu erau decât o suită a ei, având un șef (vătaful) doar pentru buna desfășurare a lucrurilor (mai mult sub aspect lumesc decât *ierarhic*." (T. Herseni, 1977, p. 161) Reținem deci acest fapt, deosebit de important pentru cele ce vor urma: cetele de colindători aduc cu ele o figură mascată, adică o ființă sacră. Prezența ei are implicații magico-sacrale, asupra cărora vom reveni, la timpul potrivit.

Să ne oprim acum asupra unui ritual și a unei măști deosebit de interesante. La Rusalii (o străveche dată de început a anului, corespunzând perioadei de explozie vegetală și de inaugurare a muncilor câmpului) avea loc datina „ferecării boului". „La Rusalii, se gătește boul (împănarea boului), în pre-seara Rusaliilor, feciorii cer de la o gazdă un bou. Înainte de răsăritul soarelui îl mână cu celelalte vite ale gazdei, îl satură bine, boul putând paște oriunde. În zori ies și fetele pe câmp, adună flori, flăcăii rup ramuri; din flori se împletește o cunună mare, rotundă (peana). Unul dintre feciori își pune o mască din coajă de cireș și opinci și încalecă; boul e împodobit. Călărețul mascat merge înainte, după el boul, apoi patru-opt flăcăi care mână boul, purtând puști de lemn, având hainele întoarse, sumanele trase pe picioare... Mânătorii chiuie, se joacă cu puștile." (I. Mușlea, 1972, p. 158). Procesiunea (ca și colindătorii, ceata trece pe la toate casele; ea aduce boul consacrat în fiecare gospodărie, deoarece atributele sale magice trebuie să fie transmise fiecărui sătean), păscutul ritual („oriunde" vrea boul, deci și în spațiile permise, dar și în zone inaccesibile animalelor – cum ar fi grădinile de flori), precum și posibilul sacrificiu ne amintesc de „bouphonia" antică; în timpul acestei sărbători, taurul sacru, după ce era împodobit cu flori, era sacrificat pe altarul lui Zeus.

Ceea ce ne interesează aici este împodobirea boului, „ferecarea" lui, act ce-l transformă într-o arătare cu valențe sacre. Și în colinde, ceata de feciori îi oferă gazdei un cerb, împodobit într-o manieră identică: „Pe grumazii lui / Băierel de bani, / Pe spatele lui / Covor roșior. / Pe șalele lui / Brâu lat, ferecat." (M. Brătulescu, 1964, p. 121) Nu este exclus ca în formele mai vechi ale colindatului ceata să fi adus cu adevărat un asemenea animal sacru (ori poate o mască), ce, întrupându-l pe zeu sau

pe cine știe ce demon al naturii, conferea, prin prezența sa, binecuvântarea așteptată de colectivitatea rurală. O altă atestare etnografică ne arată legătura acestui obicei cu sărbătorile începutului de an: „În cele două comune vecine, Silvașul de Sus și de Jos, este obiceiul din bătrâni ca marți, după Rusalii, să se facă încununarea celui mai frumos bou din sat. Acest obicei are loc dimineața, pe la orele 10.00–11.00, iar după-amiaza aceleiași zile este nedeea în ambele sate numite. Practica obiceiului este următoarea: flăcăii satului aleg boul cel mai frumos din sat și îl duc la pădure. Acolo îi fac o cunună de flori de mac și de alte flori... pe care o atârnă pe fruntea boului între coarne... boul astfel împodobit este adus în sat, unde i se pun, pe spate, covoare ori velnițe cu motive naționale." (I. Conea, 1935, p. 115) Procesiunea taurului este asociată acum cu nedeea, sărbătoare de primăvară (deci și de început de an), care cuprinde, alături de alte manifestări, o seamă de datini cu finalitate maritală. Se configurează astfel trei dimensiuni ceremoniale definitorii, care circumscriu aparițiile legate de aceste procesiuni: a) sărbători ale începutului de an; b) ceata de feciori care îi aduce pe reprezentanții forțelor sacre; c) orientarea maritală a multora dintre obiceiurile care aveau loc acum.

Dar pentru a înțelege mai bine nu numai sensul actelor și al aparițiilor etnografice, ci și concepțiile mitice adiacente, să ne referim la altă mască, strâns înrudită cu reprezentările deja discutate: *turca*. „În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpățână de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască făcută din fâșii de pânză colorată și atât de lungi, încât acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste acesta se așază altul, care se face un bătrân ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucând și cântând." (D. Cantemir, 1965, pp. 242-243) Această veche mărturie ne arată cât de îndătinată este procesiunea unei măști taurine, călărită la rândul ei de o altă ființă, care poate fi ori un flăcău, ori o apariție gheboasă (a cărei semnificație o vom înțelege în curând), ori o fată. Tudor Pamfile ne prezintă un asemenea grup astfel: „Un cal de lemn purtat de doi oameni având călare o fată făcută din petici și umplută cu paie." (T. Pamfile, 1914, p. 193) Sau: „În ziua de Crăciun, unul se îmbracă pe deasupra cu un sac de pânză, la care leagă un cap de bou; peste acesta încalecă un altul gheboșat și astfel colindă ulițele și satele." (idem, p. 188) Același autor ne furnizează și o altă informație revelatoare: atunci când turca intra în casele oamenilor, se cânta o colindă, care nu era altceva decât o formă prescurtată a textului citat la începutul discuției noastre (idem, p. 163). Toate aceste manifestări, azi încărcate de sensuri exclusiv ludice și spectaculare, au fost odinioară elementele esențiale ale unor scenarii ritualice. Grupul de tineri asociat animalului (sau mască–demon) călărit, poate fi corelat cu miturile referitoare la lupta dintre vechiul și noul an. Primul a fost întotdeauna imaginat, în ultimele zile ale „existenței" sale, ca o ființă decrepită, lipsită de energie, care abia de se mai târăște, având drept notă specifică un semn ori un însemn la picior: cel mai adesea, ea este șchioapă. „Este un lucru obișnuit ca demonii sfârșitului de an (și

măștile care le corespund) să aibă o anumită particularitate a piciorului: fie că ei șchioapătă, fie că au călcâiul în locul degetelor de la picioare, fie că talpa lor se distinge printr-o duritate ieșită din comun." (G. Dumézil, 1929, p. 80)

Într-o carte dedicată în exclusivitate acestor personaje mitice, tratate atât în ipostazele lor plenare de ființe ale începutului de an, cât și în acelea de ființe decrepite, reprezentante ale ciclului calendaristic epuizat, Gheorghe Mușu arată că legendele încălecării și purtatului în spinare se revendică tot de la ansamblurile culturale ale noului an. „Astfel, pe o pictură de pe mai multe vase se recunoaște că ar fi Heracles trecându-l pe Dionysos peste ape. Această reprezentare... este desigur din aceeași sferă cu Orion purtându-l pe umeri pe șchiopul Kedalion, fiul șchiopului Hephaistos. Tot așa, paralela scandinavă ne arată pe Thor purtând peste fluvii pe tânărul Aurwandil (...) Asemenea reprezentări, firește, pun în evidență pe de o parte forța uriașilor Thor, Orion, Heracles, iar pe de alta slăbiciunea ființelor pe care le poartă pe umeri." (Gh. Mușu, 1971, pp. 22-23) Imaginile menționate sunt rodul epicizărilor succesive care au transformat înscenările ceremoniale străvechi în legende și istorii etiologice. De exemplu, legenda ne povestește cum Iason o trece în spinare, peste un râu, pe zeița Hera, aventură în timpul căreia el își va pierde o sanda; Iason dobândește astfel un semn distinctiv, a cărui consecință e faptul că „șchioapătă". În orice caz, să reținem prezența unui personaj feminin pe umerii unei ființe cu atribute analoge demonilor sfârșitului de an. O altă arătare chtoniană, centaurul Nessus, o va trece pe frumoasa Dejanira peste apele învolburate ale fluviului Evenos. În legendele amintite, termenii s-au interferat, de multe ori în virtutea unor principii ale fabulației epice, sensurile inițiale fiind, de-a lungul atâtor transformări, de mult uitate. De aici și caracterul labil al actanților: rând pe rând, când eroul civilizator, când demonul distrugător sunt fie călare, fie călăriți. Tema reapare și în poveștile românești în care dracul este călărit de eroul hâtru sau (și mai interesant pentru contextul discuției noastre) de o babă sfătoasă. Basmul se axează în jurul unei bine-cunoscute probe: aceea a cântatului; fiecare dintre participanți se angajează să-l ducă în spinare pe celălalt, atât timp cât poate cânta. Dracul este păcălit, căci după trei zile de cărat în spinare, baba cânta aceeași doină cu care începuse proba.

Să amintim aici, în contextul legendelor legate de înfruntarea dintre anotimpuri, și basmele care cuprind momentul luptei dintre taurul năzdrăvan și lupul cu cap de fier. Lupul este o apariție mitică intim asociată lumii infernale, iar taurul este o ființă mitică ale cărei conotații simbolice circumscriu o zonă determinată de ideea puterii, a forței generatoare, a vieții în plină expansiune. Cuplului din poveștile române îi corespunde, într-o alcătuire analogă, asocierea dintre Dionysos taurul și Apollon lupul (vezi P. Decharme, 1884, pp. 51, 111, 461), așa cum s-a petrecut ea în lăcașul sacru de la Delphi. Succesiunea lor, omologată cu aceea a anotimpurilor, are aici un sens opus atributelor originare specifice fiecăreia dintre divinități: Dionysos stăpânește

în timpul iernii, iar Apollon în timpul verii. Importantă este însă asocierea celor două reprezentări zoomorfe, tot așa cum, pe planul epicii românești, întâlnirea și înfruntarea lor este inevitabilă. Din nou suntem aduși în fața unor termeni polari, figurând lupta (ori succesiunea) dintre anotimpuri, puterea ori slăbiciunea unuia dintre protagoniști.

Reprezentarea mitologică a turcei ori a boriței (două figuri etimologic înrădăcinate în figura mitică a taurului: „borița nu este altceva decât «bourița» sau «bohorița» (ca bivolița de la bivol), iar turca este, așa cum arată filologii, femininul slavonescului «turu», care nu înseamnă însă simplu «taur», ci «bour» (taur de munte)" – (T. Herseni, 1977, p. 268) este, ca și în situațiile antice, strâns legată de mediul marin. Dar acest fapt se petrece într-un context folcloric în care asocierea ca atare nu este justificată de nici unul dintre elementele etnografice ori figurative existente. Este firesc atunci să bănuim existența, în substrat, a unor imagini legate de boul sacru, cel care străbate marea, purtând în spinare o divinitate oarecare. (Tot așa cum eroii civilizatori, simboluri ale puterii neînfricate, trec peste ape reprezentările „șchioape" ale anului îmbătrânit, ori pe cele – prea plăpânde – ale noului an). Iată câteva dintre credințele țesute în jurul turcei: „Se spune că după ce Noe, pe vremea potopului, și-a urcat pe corabie tot soiul de dobitoace, a căutat să-și ia și o pereche din pasărea numită turcă. Acest soi de pasăre s-a semețit și a spus că el va putea înota peste ape *(sic!)* cele patruzeci de zile cât va dăinui potopul... Apele au năboit, și turca a înotat cât va fi înotat, dar de la o vreme n-a mai putut. Astfel că, fie din osteneală, fie din foame, s-a înecat și neamul ei a pierit. Spre aducere-aminte, a rămas însă de atunci datina arătată mai sus." (T. Pamfile, 1914, p. 177) Se pare că reprezentarea ceremonială se comportă – atât în ceea ce privește faptele ei rituale, cât și ascendența „legendară" – aidoma figurilor mitice ale taurului ori cerbului sacru. Prezența lor este întotdeauna asociată unor evenimente contemporane haosului (potopului) și facerii lumii: „Când a fost potopul, cerbul, «animal foarte sumeț», n-a vrut să se urce în corabia lui Noe, spunând că el înoată 40 de zile; n-a putut și s-a înecat rămânându-i numai chipul: turca." (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 318) „În vremea potopului era un bou care vorbea și care n-a vrut să intre în corabie, zicând că el va înota 40 de zile. Și ar fi scăpat, dar i s-au pus paserile ceriului pe coarne și l-au înecat." (Ov. Bârlea, 1976, p. 83) Figurile mitice amintite se află în strânsă conexiune cu ciclul facerii lumii; iată-le acum asociate potopului, adică unui haos urmat, bineînțeles, de renașterea unei noi lumi, mai bună și mai dreaptă decât cea dispărută. Pe un plan strict literar s-ar putea afirma că această vietate se încăpățânează să reziste distrucției universale, vrând să fie singura care supraviețuiește prin mijloacele sale proprii de a lupta împotriva stihiilor dezlănțuite. El ar fi ființa care durează, făcând trecerea de la un palier la altul în eternul ciclu al transformărilor cosmice. Dar taurul este o întrupare mitică ale cărei atribute cosmogonice sunt mai mult decât evidente. El nu

se perpetuează numai de la o lume la alta, ci, mai mult chiar, întemeiază cu adevărat lumile. Unele credințe spun că „pământul e așezat pe coarnele unui bou: care când se scutură se cutremură și pământul." (Ad. Fochi, 1977, p. 77) Ca și peștele (după alte legende), el susține lumea, fiind ființa care se desprinde din ape și care, prin chiar acest fapt, inaugurează creația. În egală măsură și alte imagini ale facerii lumii sunt legate tot de prezența unui taur cosmogonic, de data aceasta sacrificat, din corpul căruia s-au făcut diferitele părți ale lumii. Atributele cosmogonice ale boului constituie un teren propice pentru orice mituri referitoare la „începuturi" – fie ale universului, fie ale regnului vegetal ori animal, fie ale vieții sociale. Iată de ce mai multe texte antice asociază hierogamia dintre marele zeu și zeița naturii cu prezența taurului. Căci căsătoria divină este întotdeauna un început, care acoperă mai multe zone ale existenței: ea inaugurează ciclul calendaristic, primăvara și explozia ei vegetală, dar are și implicații sociale, căci tot acum se socotește că începe un nou *an,* adică o nouă etapă din evoluția colectivității. Adeseori, hierogamiile sunt întemeietoare de neamuri ilustre: din unirea celor două divinități se nasc eroii care vor pune temelia așezărilor și populațiilor tradiționale. În Creta, unde în vechime zeul taur era o prezență suverană, legendele au păstrat ecoul atributelor sale creatoare: „Fără să vrei, te poartă gândul spre mitul lui Zeus cretanul, care s-a prefăcut într-un taur vrăjit, pentru a o răpi peste valuri pe feniciana Europa; sau la acel taur răsărit din apele mării, la cererea regelui Minos, cu care s-a unit trupește Pasifae, soția lui; ori, în fine, la Dionysos «cel cu frunte de taur», care a devenit, după regele Theseu, iubitul «preasfântei» Ariadna." (P. Faure, 1977, p. 289)

O funcție mitică atât de importantă nu putea să se piardă de-a lungul timpului; structurile ei fundamentale s-au păstrat, în ciuda nenumăratelor contexte prin care a trecut taurul sacru. Și în colindele noastre, el apare într-o ipostază asemănătoare; întâi e cufundat într-un „somn nepomenit" (analogabil neantului ce precede cosmogonia), pentru ca apoi trezirea sa să declanșeze un adevărat cataclism cosmic: „Sus, în vârful muntelui, / Sub cetina bradului,/ Unde-și doarme boul negru / Boul negru se sculară, / De rouă se scuturară, / Munți înalți se clătinară, / Văi adânci se tulburară / Și de vale c-apucară, / Rupse malul, rupse dealul, / Rupse brazi și păltinași." (Gh. Crețu, 1970, vol. V, p. 86) Toată această cutremurare a firii atrage după sine o răzmeriță a apelor, fără de seamăn. Deși nu este vorba despre o mare, atributele acestui râu revărsat („și de mare, margini n-are") ne amintesc imaginile Potopului care cuprinde întregul univers. Între valurile ce distrug totul plutește cerbul ori taurul, purtând în coarne nu pământul (ca în legendele cosmogonice), ci un leagăn în care șade o tânără fată.

Reprezentările călătoriei boului peste ape, derivând din străvechi cosmogonii, nu puteau să nu se asocieze, printr-o izotopie semantică firească, cu acelea ale drumului funerar din lumea „albă" în lumea „neagră". De fapt, translația se face cu

ajutorul unui termen intermediar: demonul vegetației. Taurul cosmic devine o întrupare ori un atribut al zeului vegetației. Și el este un creator, dar unul care nu se manifestă printr-un început absolut, ci prin reînceperea periodică a ciclului vegetal. Murind și renăscând succesiv, el sălășluiește atât în lumea vieții, cât și în tărâmul infernal; astfel spus, el călătorește în permanență între cele două spații (vezi acele *„descensus ad inferros"* atât de specifice unor zei ai vegetației ca Osiris, Dionysos, Orfeu, Core): „Această apă peste care trebuie să treacă sufletele morților și, de asemenea, zeii în drumul infernului este aici o dezvoltare ulterioară, pe baza reprezentării trecerii peste ape a zeilor vegetației, când se întorc primăvara din ținuturile îndepărtate sau mai apropiate, care nu sunt la început decât ținuturile morților." (Gh. Mușu, 1971, p. 40) De aici s-au născut atributele psihopompe ale acestor ființe, care poartă sufletele celor dispăruți către lăcașul morții. Ele unesc și fac să comunice cele două lumi opuse, fiind adeseori, ca și calul ori corbul uriaș, unul dintre mijloacele prin care eroul reușește să pătrundă pe tărâmurile subpământene. Urme ale acestei alcătuiri mitice apar, într-o ipostază foarte interesantă, și în colindele de flăcău. Atunci când eroul vânător cruță viața cerbului, el îi oferă în schimb următoarea răsplată: „Manule, Manule, / Nu mă săgeta / Nici nu m-alunga, / Că eu ți-oi lua / Cele două coarne, / Cele două rază, / Te-oi purta cu carul / Peste munți mărunți / Cu brazii cărunți, / Peste munți mai mari / Și cu brazi mai rari / Unde apa pică, / Pietrele despică, / Unde apa cură, / Nimeni nu-o tulbură, / Unde iarba crește, / În patru se-mpletește/ Nime n-o-ncâlcește, / Dar cine și-o paște / Cea ciută vânată / Mama cerbilor." (M. Brătulescu, 1964, pp. 115-116) Finalitatea acestui traseu este, în textul de mai sus, una cinegetică. Eroul se lasă purtat într-o lume în care nu a călcat până la el nici un picior de om. Aici, vegetația este luxuriantă, căci, în absența ciobanilor ori a vânătorilor, natura se dezvoltă nestingherită. În general, în folclorul românesc lumea de dincolo se bucură de asemenea atribute: ea este „de dincolo" nu pentru că ar avea cine știe ce trăsături fundamental deosebite, ci pentru simplul motiv că acolo intervenția umanului nu mai poate fi observată.

În alte cazuri, schimbul dintre fecior și cerb nu se mai finalizează în orizontul vânătoresc: animalul oferă acum o mireasă; aceasta poate fi chiar sora lui (deci tot o stihie), dar cel mai adesea ea este o fecioară-zână, care apare în locurile ascunse ale naturii; pentru a ajunge până acolo, până în poienile consacrate unde își au zânele lăcașul, tânărul solicită din nou sprijinul cerbului. Care îi grăiește astfel: „Cest tânăr voinicu, / Nu mă săgetare, / Căci eu te-oi luare / în drag coarne-a mele / Și te-oi aruncare / Peste munți cărunți / Peste livezi verzi / La fete de greci / Și tu să-ți alegi / Fata cea frumoasă / Cu cosița groasă." (idem, p. 119)

Se știe că, după ce vânătoarea rituală era dusă la bun sfârșit, tânărul care trecuse această probă putea să se căsătorească. Textul de față unifică cele două momente: el înlocuiește o relație de succesiune (temporală și cauzală) cu una de simultaneitate. Prin

vânătoare, în chiar timpul desfășurării ei, eroul își dobândește soția râvnită. Nunta devine prețul vânătorii, și nu o consecință a ei.

Pentru a-și obține mireasa, eroul face un „salt" până în lumea cealaltă. Cerbul este acela care de data aceasta nu îl duce, ci pur și simplu îl aruncă peste vârfurile munților. Asupra sensului mitologic al respectivei „aruncări", precum și asupra implicațiilor sale ceremoniale vom reveni la timpul potrivit, cu date și analogii culturale pline de rezonanțe neașteptate. Să menționăm aici că același complex imagistic (aruncatul în coarne) poate avea și valențe malefice. În descântece, adeseori boala este provocată de un „bou roșu" care întâlnindu-l pe respectivul sătean l-ar fi luat în coarne și l-ar fi trântit de pământ, fărâmându-i oasele. Taurul beneficiază acum de atribute demonice, fiind ființa care distruge și aduce nenorociri. În aceeași sferă de idei se înscrie și imaginea unei alte arătări răuvoitoare, Marțolea, care „e o vacă mare, cu putere de a ridica munții în coarnele ei. Nu se toarce marți seara. Cine toarce, vine Marțolea și-l împunge în coastă, și omul moare până a doua zi." (Ad. Fochi, 1977, p. 193)

În colindele de flăcău citate, cerbul psihopomp se manifestă cu atribute specifice animalului ghid. Mai multe mituri răspândite în majoritatea mitologiilor populare europene narează felul în care un erou, condus ori luându-se după urmele unui animal, a descoperit o țară necunoscută ori un teritoriu nelocuit. El întemeiază astfel o așezare, o cetate sau chiar un neam. Toate temele amintite se leagă organic de „vânătoarea ritualică", de căutarea animalului de excepție (M. Eliade, 1970, p. 160). Motivul cosmogonic străbate, în subtext, în toate legendele menționate: a descoperi un tărâm nepopulat echivalează cu o creație, cu o nouă facere a lumii. Fiind un început, o inaugurare (cel puțin în ordinea umanului), faptul ca atare este omologat – metaforic – unei cosmogonii. Iar animalul care conduce, care permite pătrunderea în noul univers, nu poate fi decât unul dintre cei care, odinioară, în acel *„illo tempore"* mitic, au contribuit la crearea lumii. Iată de ce, după ce a făcut legătura dintre lumea vie și lumea infernală, el vine să unească spațiul cunoscut cu cel necunoscut. Începutul despre care vorbim acum nu se mai situează într-un plan ontologic, ci într-unul ecologic: el definește nu raportul dintre ființă și neființă, ci pe cel dintre orizontul socio-cultural și orizontul natural: „Animalul este acela care descoperă soluția unei situații aparent fără ieșire; el este acela care operează o ruptură în lumea închisă și, ieșind din ea, face posibilă trecerea la o lume superioară." (ibidem)

În același univers metaforic se înscrie și căsătoria: ea este un început care se situează însă într-o ordine strict socială. Din nou ne aflăm în fața unui univers închis, finit (structura socială dată), care trebuie să se depășească pe sine și să-și lărgească aria, prin integrarea unui nou element (viitoarea familie). Este vorba despre un rit de trecere, dar, pentru gândirea arhaică, orice nouă stare, orice transformare este un început absolut. Iată de ce în textele ceremoniale legate de acest eveniment își fac apariția și urmașii animalului creator din străvechile mitologii. În orații, de exemplu, mirele

vânător ajunge la casa miresei luându-se după urmele căprioarei. Dincolo de echivalențele metaforice, recunoaștem în această alegorie o schemă epică referitoare la animalul ghid. Lăcașul miresei (orizont necunoscut) este descoperit, în timpul unei vânători, prin luarea urmei unei ființe de excepție. Dintr-odată, căsătoria este omologată cu un mit de început, legat de inaugurarea unui teritoriu încă necălcat de om.

În colinda noastră, cerbul cosmogonic este acela care permite și facilitează realizarea contractului matrimonial. El îi oferă eroului o soție, conducându-l în spațiul sacral unde sălășluiește ființa care îi este menită. În unele basme, boul, ca animal adjuvant, îl ajută pe tânăr s-o cucerească pe fiica împăratului. Iar felul în care el acționează ne amintește de valențele sale cosmice: boul împinge, cu coarnele, soarele către răsărit, mărind astfel durata zilei în care viteazul trebuia să împlinească dorințele regelui (vezi Ov. Bîrlea, 1976, pp. 83-84).

Reținem în urma prezentării sumare a valențelor mitice ale taurului și cerbului, așa cum apar ele în folclorul românesc, deschiderea cosmogonică specifică acestor reprezentări culturale. De aceea ele sunt prezente, pe un plan metaforic, în orice rit ori mit legat de creație, de începuturi, fie că ele se situează în ordinea naturii, fie că se referă la aceea a societății. Iar în colindele citate la începutul capitolului, tot ceea ce fac cerbul ori „boharul" ține de sfera imaginilor tipice ale cosmogoniei: potopul, înotul prin ape, aducerea unui reprezentant al speciei umane. Pe de altă parte, datorită conotațiilor maritale prezente în orice moment al ceremonialului colindatului, textul este încărcat de asemenea aluzii: taurul (animal ghid atât al morților, cât și al celor vii) conduce – sau aduce – mireasa către noul său lăcaș. Diferitele finaluri pe care le cunoaște această colindă conțin, fiecare dintre ele, un mesaj marital identic: sunt alegorii, situate pe diferite planuri de realizare metaforică, ale nunții. În varianta citată întâlnim însă „sacrificiul" animalului ghid. Lucrul nu trebuie să ne surprindă dacă ținem seama de faptul că legendele care povestesc istoria descoperirii unui tărâm nou nu uită să ne spună că animalul conducător a fost sacrificat în onoarea divinității protectoare. Se păstrează încă vie ideea mitică a animalului cosmic, care prin sacrificiul său creează întreaga lume. Uciderea taurului ori a cerbului sacru are, în funcție de contextul folcloric în care poate fi întâlnită, multiple valențe: în colinda de flăcău, ea apare ca o probă de inițiere eroică; în basme, ea apare ca o sursă de fertilitate (din coarnele animalului ies bogății imense); în legende, ea este legată de descoperirea unor zone necunoscute ale realității; în colinda de fată, sacrificiul lui servește la întemeierea casei tinerei perechi. Dar casa a fost văzută în culturile arhaice, ca un „centru" absolut, situat pe bine cunoscuta „axă a lumii"; în consecință, la construirea ei se practicau mai multe acte cu finalitate magico-rituală, care aveau ca scop punerea locuinței în comuniune cu centrul cosmic benefic. Sacrificiile care se petreceau acum aduceau „istoria" casei pe același plan cu aceea a universului: tot astfel

cum lumea s-a făcut prin sacrificiul unui animal de excepție, și clădirea este rodul unui act analog (vezi M. Eliade, 1970, pp. 179-182).

Iar lucrurile se petrec la fel atunci când ne referim la nuntă. Uniunea maritală începe și este consacrată de ritualul căsătoriei: acesta este, pe plan social, ceea ce este facerea lumii pe plan existențial – un început absolut. Deschiderea porților vieții nu putea să nu fie asociată cu ființa cosmogonică a taurului ori a cerbului. Tot așa cum, pe un plan cosmic, el întemeiază întreaga fire (în mituri), el contribuie acum, prin sacrificiul său, la realizarea nunții, deci a căsătoriei ca atare (pe planul metaforic al textului literar).

La vânarea lui participă, și de această dată, frații fetei răpite. Ei sunt aceia care vor cere socoteală cerbului pentru felul în care a purtat-o pe sora lor peste ape și îl vor sancționa pentru că nu a înotat destul de lin. Această înjghebare epică este doar un pretext, un element de legătură, care introduce momentul cu adevărat esențial: sacrificarea animalului divin și folosirea lui în scopul întemeierii nunții și a casei mirilor. Interesant este faptul că cerbul este vânat nu de mire (deci nu avem de-a face cu o probă inițiatică), ci de frații miresei. Configurația se datorează remanenței puternice a toposului fraților revendicativi: ca în toate miturile ori textele narative amintite, ei sunt cei care sancționează răpirea fetei (vezi cap. *Raționamentul epic).* Căci și aici este în mod evident vorba despre o răpire: taurul *aduce* de peste munți (metaforă tipică, pentru trecerea miresei de la casa părintească la noua ei locuință) o tânără fată către viitorul ei lăcaș. În colindele de flăcău, raportul menționat apărea într-o ipostază cu totul deosebită: cerbul îl *duce* (ori îl aruncă) pe tânărul erou într-un spațiu unde acesta își găsește o mireasă pe măsura lui. În ambele cazuri, relația narativă este însă identică: trecerea de la un orizont vital la altul, de la o lume cunoscută la alta necunoscută, precum și inaugurarea ei, întemeierea, deci, a unei noi forme de viață, nu este posibilă fără ajutorul taurului ori al cerbului sacru. În acest context narativ, atât de bogat în aluzii la temele creației, sacrificarea animalului divin nu poate fi înțeleasă în nici un caz ca un act cu semnificație exclusiv culinară, urmă a unor tradiții legate de repertoriul gastronomic al obiceiurilor de nuntă: „Rostul principal al acestei vânători era însă unul foarte practic: să procure carnea necesară pentru o nuntă, o nuntă cu mâncări mai alese, nu ca cele de toate zilele...“ (T. Herseni, 1977, p. 220)

În alte variante ale colindei analizate, nunta este doar prefigurată: junele trebuie să-și câștige mireasa printr-un act de temeritate și curaj; el îl amenință astfel pe cerb: „Noată, noată, cerbe-noată, / Ce-ai în coarne să nu-neci, / Că de min' nu ai scăpare. / Cerbu din gură-mi grăia: / – Dacă ți-e ca să-n-o-nec / Dă-te jos și după cal, / Intră-n râu și pân' la brâu. / Voinicu bine-l asculta, / Jos de pe cal că se da / Și intra-n râu, pân' la brâu, / Pă Ileana că și-o lua / și-ndărăt că se dinturna / Și din gură-așa grăia: / – Rămâi, cerbe, sănătos / Că mi-am luat ce-a fost frumos.“ (C. Mohanu, 1975, p. 102) Ca și în colindele de flăcău analizate, cerbul ori taurul îi cedează tânărului o

mireasă: datorită lor, el poate ajunge până la fecioara răpită. Cele două animale *duc mirele* până la sălașul fetei (în colindele de flăcău) ori *aduc mireasa* până la casele feciorului (în colinda de fată). Atunci când este purtată peste ape, fata își face simțită prezența prin cântecul ei: acolo, în leagănul dintre coarne, tânăra eroină nu stă degeaba: „Iar în leagăn cine șade / Șade Leana, fată mare / Și-mi coase și-mi chindisește / C-un fir galben dă-mplinește / La un guler și-o batiștioară / Guleraș lui taică-su, / Batistă lui frati-su / Și nu-mi coase ca să-mi tacă / Și-mi cântă de-un cântecel." (M. Brătulescu, 1964, p. 179) Gesturile ei, aparent banale, sunt bogate în implicații simbolice. Ea coase daruri cu semnificații rituale precise: batista este unul dintre obiectele întâlnite frecvent în schimburile cu implicații maritale. Gulerul pe care îl face pentru tatăl ei este un accesoriu vestimentar, cu valențe atât estetice, cât și ceremoniale: „Cât despre guler, acesta este un semn de distincțiune și azi la răzeși", își amintește Elena Niculiță-Voronca (1908, vol. I, p. 266). Faptul că tatăl fetei are „un guler" dovedește că familia acesteia este una „așezată", „cu stare", și că mireasa merită pe deplin lauda și prețuirea mirelui.

În sfârșit, cântecul „împărătesc" care umple munții stârnește invidia împărătesei, care se teme că își va pierde soțul: „Ce cânți, fiico, așa frumos / De stau apele pe loc? / Ce cânți, fiico, așa cu jele / De stau apele a mere? / Că-mpăratul nu-i acasă, / Că el de ți-o auzi / Copii mici și-o părăsi / Și pe mine m-o urî. / – Eu nu-mi cânt împăraților, / Ci eu cânt a munților / De dorul părinților / Și eu cânt a brazilor / De dorul fraților / Și eu cânt a florilor / De dorul surorilor." (Brătulescu, 1964, p. 179) Versurile citate nu trebuie înțelese ca începutul unei intrigi casnice, de tip „telenovelă". Ele au o valoare socială: introducerea conflictului cu împărăteasa pune mai bine în valoare (în cadrul sistemului metaforic specific colindei) calitățile ieșite din comun ale miresei. Glasul ei este atât de frumos, încât, numai auzindu-l, împăratul s-ar putea îndrăgosti de tânăra fată. De aceea împărăteasa, care nu are aceleași calități și deci, deși împărătească, este cu o treaptă mai jos, o roagă să înceteze cântecul. Asemenea comparație reapare și în colindele de flăcău; acesta se întrece, în jucatul cailor, cu împăratul (uneori chiar cu soarele) și, desigur, îl învinge. Rostul construcției epice citate este simplu: din perspectiva codului metaforic al poeziei colindelor ea apare, în ansamblul ei, ca o amplă hiperbolă, prin care sunt puse în evidență trăsăturile ieșite din comun ale celui colindat. Sensul structurilor narative amintite nu trebuie căutat în anecdota pe care o cuprind, ci în funcția socială generică: ele sunt mijlocul prin care se exprimă, într-un context ceremonial dat, valorile ideale ale concepției sătești despre viață.

Răspunsul fetei cuprinde imagini comune cu cele specifice orației; acest fapt ne arată, în mod clar, finalitatea maritală a traseului marin străbătut de tânăra eroină. Singură în noua ei locuință, ea duce dorul familiei de care s-a despărțit. Iar în viziunea tradițională, această despărțire era una reală, o rupere aproape completă, căci

fata ieșea total din universul familiei sale, fiind întru totul integrată în acela al familiei soțului. Textele ceremoniale de nuntă reiau, în diferite formule poetice, ideea înstrăinării de casa copilăriei. Insistența cu care aceste imagini apar dau certitudinea că formei literare îi corespunde o realitate socială elocventă: „Țucu-te, măicuță dulce, / Iartă-mă că eu m-oi duce / M-oi duce și n-oi veni, / Fată mai mult nu ți-oi fi." (I. Șerbe, 1967, vol. II, p. 202) Revenirea miresei în orizontul patern apare ca un lucru împotriva firii: „Că acasă te-i întoarce / Când pe strat inul s-a toarce / Și la maică-ta te-i duce / Chiar atunci și nici atunce / Când bondariu-a face miere, / Când a face plopul pere / Și răchita micșunele." (idem, p. 216).

În unele colinde, taurul ori cerbul aduc nu numai mireasa, ci și mai multe daruri ceremoniale; aceste obiecte sunt, de obicei, purtate de animalul sacru: pe spinarea lui se află covorul, baierul, armele etc. pe care ceata le va oferi familiei gospodarului. Alteori, feciorii au asistat la lupta dintre doi vulturi ori doi bohari; ei au luat de acolo pana ori cununa de aur și acum vor să le dăruiască celui colindat. Menirea cetei este de a preda obiectele magice aduse din lumea de dincolo; ea le dăruiește acelora cărora ele le revin de drept: fulgul (pana) este pentru juni – pus la căciulă, este semn de „semeție vitejească" – iar cununa le va fi dată fetelor – ea este un obiect cu marcate semnificații maritale. Asemenea cerbului ori taurului, grupul de colindători are datoria *să aducă* de pe plaiurile sacre obiectele consacrate pe care trebuie să le ofere în dar gazdei. Ca și alte apariții înconjurate de aura sacrală, ei vin din afara orizontului social, în care introduc lucruri ori moduri de acțiune ceremonială cu valoare magică ori rituală. Acestea urmează să asigure, prin puterile depozitate în adâncul lor, belșugul, sănătatea și fericirea respectivei gospodării. Dar, în credințele arhaice, colindătorii aduc cu ei nu numai obiecte magice, ci chiar divinitatea. Este vorba despre vechii demoni ai firii, întrupări ale forțelor vegetale, reprezentați, pe plan ceremonial, de măștile care însoțeau ceata de flăcăi. Iar figura tipică este, în acest caz, turca ori borița despre care am vorbit la începutul studiului. Pe de altă parte, am mai arătat că adeseori colindele povestesc felul în care junii îi aduc gazdei un cerb împodobit. Și iată concluzia lui Traian Herseni asupra respectivei imagini: „Urmează o descriere a acestui cerb, care nu e deloc îndepărtată de a turcei sau a boriței... Deci nu este un cerb ca toți cerbii, ci unul împodobit ca o boriță, un cerb «minunat", cum nu există decât în închipuire și în... ceremonii." (T. Herseni, 1977, p. 189) Același autor interpretează astfel complexul cultural, în ansamblul său: „Aici, cerbul simbolizează mirele, ca și bradul, iar pe un plan mai complex, ca și dumnezeul amestecat între colindători, ca și borița sau turca, adică junele prin excelență, adică principiul însuși al tinereții masculine." (idem, p. 190). O asemenea soluție este în concordanță atât cu imaginile răpirii, cât și cu finalitatea maritală a întregului ceremonial. Doar că cerbul nu este numai simbol al mirelui, al flăcăului din sat, ci mai ales imaginea forței generatoare de viață, a zeității care asigură fertilitatea naturii. Acest sens este în acord

cu valențele cosmogonice ale ființei cerbului, cu sensul mitic al „sacrificării" sale (altfel, de ce ar trebui sacrificat mirele în chiar ziua nunții sale?).

Deci între textul folcloric și substratul său mitico-ritual se stabilesc numeroase puncte de contact, concretizate prin mai multe serii de omologări metaforice. Sinteza celor două planuri profilează o sferă semantică, în ale cărei trăsături reușim să distingem urme ale străvechilor scheme mitico-ceremoniale. Să urmărim acum câteva dintre corespondențele amintite.

În text: Feciorii vin și îi aduc ceva gospodarului.

În ceremonial: Ceata de colindători sosește și colindă, adică aduce cu sine acel text de excepție cu bogate implicații magice. Cuvântul înlocuiește gestul și ritul, narând acum, sub forma unor istorii fabuloase, acte rituale care odinioară erau înfăptuite în mod real în casa gazdei.

În text: Obiectele aduse sunt dotate cu origine sacră, fiind rodul unor fapte eroice.

În ceremonial: Fiecărui obiect pomenit îi corespunde un anume tip de finalizare rituală (cununa implică o nuntă, arma o inițiere voinicească, covorul ori baierul servesc unor rituri tradiționale de aducere a fertilității și bogăției în gospodărie). Elementele textuale din colindă nu au numai conotații simbolice, ci și implicații etnografice, exprimând o serie întreagă de datini concrete.

În text: Obiectele sunt dăruite familiei, aducând realizarea aspirațiilor acesteia.

În ceremonial: Fiecare membru din familia colindată trebuie, în virtutea identificării sale metaforice cu protagonistul colindei, să transpună în plan real actele acestuia. Evenimentul petrecut în orizontul fabulos este echivalent unei anumite realități sociale: fata se va căsători, feciorul va da dovada voiniciei sale, gospodarul va înmulți bunurile casei.

În text: Cerbul (boul) poartă darurile aduse.

În ceremonial: Colindătorii, prin însăși prezența lor, aduc și răspândesc asupra gospodăriei puterile magice ale firii.

Este evident, deci, că tot astfel cum animalul sacru aduce o tânără fată (în colinde), ceata de feciori – ori poate chiar figurile magice care o însoțeau (să ne amintim similitudinea dintre reprezentările colindei și boriția ceremonială) – aducea cu ea, în vechime, un corespondent ritual al istoriei narate. „Suntem, după toate semnele, în fața unui convoi nupțial, se înțelege, mitologic: boul (sau taurul) este un vechi zeu sau demon al apelor, obișnuit cu asemenea isprăvi, iar fata, departe de a fi nefericită, exprimă doruri foarte firești." (idem, p. 184) Putem deduce (în virtutea identificărilor dintre conținutul textual și figurația ceremonială) că este posibil ca odinioară boriția să fi adus, într-o înscenare rituală mult mai complexă, o mireasă adevărată. Nici unul dintre documentele folclorice pe care le posedăm nu ne oferă argumente etnografice precise și irefutabile; în stadiul actual al complexului ceremonial se observă însă următoarele grupări de elemente paralele:

În ceremonial: ceata aduce cu sine (pe plan imaginar) forțele sacre ale firii, obiectele magice dorite și urarea (= realizarea) unor evenimente maritale; totodată, ea poartă cu sine și o reprezentare mascată figurând demonii naturii.

În colinde: boul ori cerbul poartă o mireasă și prilejuiesc, prin sacrificiul lor, nunta mult așteptată. Narațiunea ca atare apare în ochii membrilor satului tradițional ca urmare a unor fapte care trebuiau, de acum, să se întâmple cu necesitate. Iar dacă la baza multor colinde stau epicizarea și transferarea în plan textual a unor străvechi ceremonii, de ce să nu presupunem că, cine știe când, borița purta și ea în spinare, ca și cerbul din colindă, o mireasă adevărată?

Dacă acceptăm o asemenea ipoteză, atunci un act ritual care era adresat unui flăcău (aducerea ceremonială a soției sale) devine, prin transformarea lui într-un ansamblu narativ, un text adresat unei fete. (Colindătorii îi urează, printr-o alegorie lirică, un măritiș grabnic.) Faptul nu trebuie să ne surprindă, căci și în capitolul anterior am văzut cum o colindă care nara un complex ceremonial specific cetelor de inițiere feminină se comportă, în ipostaza sa literară, ca o colindă de flăcău. Această situație se datorează mecanismelor de inversare simbolică (vezi cap. *Inversiunile simbolice în folclorul românesc)* care fac ca la trecerea dintr-un sistem cultural în altul „prețul" pentru păstrarea codului cultural profund să fie o modificare la nivelul de suprafață al textului: actanții se inversează, devenind beneficiarii unei acțiuni inițial adresate actorului opus. Între străvechiul (și de altfel presupusul) mit și ritual, pe de o parte, și manifestările folclorice contemporane, pe de altă parte – textul colindei și obiceiul colindatului –, s-ar putea stabili următoarea relație:

COLINDA CIUTELOR: *Plan ritual:* sacerdot – urmărire – cetele inițiatice de fete mascate ceremonial (ciute). *Textul colindei:* erou vânător – urmărire – ciute.

COLINDA CERBULUI CU LEAGĂN ÎN COARNE: *Plan ritual:* mireasă – adusă de boriță – pentru mire. *Textul colindei:* fata – purtată de taur – pentru nuntă.

Posibilul ritual arhaic pare a fi fost orientat către mire, dar textul colindei de față, care nu ne povestește pur și simplu un ceremonial, ci îl transfigurează, a scos în prim- plan istoria fecioarei purtate de boul sacru, devenind astfel o colindă pentru fete.

Dar în cântecul românesc mai intervine un element epic interesant: *leagănul* din coarnele cerbului. De altfel, ori de câte ori aceste ființe sunt asociate cu un personaj feminin, leagănul apare ca o prezență necesară. În basme, cei doi copii părăsiți în pădure, înfometați și însetați, găsesc mai multe izvoare malefice; în cele din urmă, băiatul nu rezistă tentației și bea dintr-unul dintre ele. El se va transforma acum într-un cerb minunat, care poartă un leagăn de aur în coarne; prezența acestuia nu este justificată, în planul basmului, de nici unul dintre elementele existente. Ea este însă atât de intim asociată cu ființa cerbului (care devine acum protectorul surorii sale), încât se menține și în aceste contexte. Aici, în pădure, tânărul fiu al împăratului va da peste frumoasa fecioară, îngrijită de cerb, și o va lua în căsătorie. Ca și în

colinde, cerbul *cedează* după ce a dus-o cu sine printr-un mediu dușmănos pe aceea care va deveni în curând mireasă.

Alteori, leagănul în care stă tânăra fată este agățat de crengile unui copac sacru: „Mijlocul cetății ei / E un brad nalt, minunat, / De poale cam lăsățat. / De crăcile bradului / E un leagăn de-agățat. / Dar în leagăn cine-mi șade? / Șade Ileana de-ochi-și negri, / Ea șade și tinghisește." (C. Mohanu, 1975, p. 106) Tânăra fată este prezentată într-o ipostază simbolică: imaginea ei redă modelul ideal al fecioarei harnice, așa cum îl concepea colectivitatea tradițională. Versurile citate ne reamintesc de cunoscuta poveste a fetei din dafin. Fie că este închisă în copac, fie că șade ascunsă între crengile sale, tânăra eroină sălășluiește tot în preajma unui arbore de excepție. Și să nu uităm – istoria Europei asociază momentul suprem al răpirii (hierogamia) cu platanul sacru de la Gortyna. Monedele antice ne înfățișează imaginea tinerei regine așezate în vârful copacului, discret învăluită în crengile lui. Iar imaginea nu este singulară. Din contră, ea este tipică pentru mai multe zeități, având toate o trăsătură comună: sunt stăpâne ale naturii, mame ale regnului vegetal și animal. Asocierile amintite, unind un personaj de factură divină cu un arbore sacru, trezesc în memorie ideea cultului copacilor (dendrolatria), considerată de unii istorici ai religiilor ca una dintre primele forme ale gândirii mitice (sinteza acestei poziții în R. Vulcănescu, 1972). Nu este exclus ca la originea întregului sistem să se afle rituri primitive de comuniune: contactul cu pomul sacru conferă un surplus de putere, asigură belșugul și fertilitatea mediului înconjurător. În sprijinul acestei idei vin și atributele mitice ale copacului: el susține lumea, fiind „stâlpul pământului", acea axă a lumii care unește zonele pământești, cerești și infernale și face posibilă comunicarea între ele. Încărcat cu valori cosmogonice, el va fi receptacolul care adăpostește energiile vitale ale lumii. Contactul cu pomul, consumarea rituală a fructelor sale, purtarea unor cununi din crengi și frunze consacrate asigură transmiterea puterilor închise în ele (vezi M. Eliade, 1964, pp. 229-281).

Pentru a putea păși mai departe pe această cale, trebuie să lămurim aici o întrebare firească: are, în cazul de față, imaginea copacului de care este atârnat un leagăn o funcție de semnificare sau ea este doar un element decorativ, fără nici o implicație simbolică? În literatura populară, majoritatea evenimentelor se petrec sub sau în preajma unui arbore; dar, în sistemele epice actuale, această localizare nu are un rol de semnificare în planul narativ, altfel spus, nu poartă un sens activ, determinant pentru cursul acțiunii respective. Dar acest fapt nu înseamnă că ea este lipsită de conotații mitice, pe care planul epic propriu-zis nu le mai actualizează, lăsându-le în stadiul unor simple virtualități, ascunse în textul narat. De aceea, problema pe care trebuie să o rezolvăm nu se referă la implicațiile mitice ale copacului, ci la alt aspect, și anume: este imaginea leagănului prins în copac o îmbinare întâmplătoare, ori, din contră, ea asociază două elemente arhaice, bogate în valențe simbolice?

În ceremonial: ceata aduce cu sine (pe plan imaginar) forțele sacre ale firii, obiectele magice dorite și urarea (= realizarea) unor evenimente maritale; totodată, ea poartă cu sine și o reprezentare mascată figurând demonii naturii.

În colinde: boul ori cerbul poartă o mireasă și prilejuiesc, prin sacrificiul lor, nunta mult așteptată. Narațiunea ca atare apare în ochii membrilor satului tradițional ca urmare a unor fapte care trebuiau, de acum, să se întâmple cu necesitate. Iar dacă la baza multor colinde stau epicizarea și transferarea în plan textual a unor străvechi ceremonii, de ce să nu presupunem că, cine știe când, borița purta și ea în spinare, ca și cerbul din colindă, o mireasă adevărată?

Dacă acceptăm o asemenea ipoteză, atunci un act ritual care era adresat unui flăcău (aducerea ceremonială a soției sale) devine, prin transformarea lui într-un ansamblu narativ, un text adresat unei fete. (Colindătorii îi urează, printr-o alegorie lirică, un măritiș grabnic.) Faptul nu trebuie să ne surprindă, căci și în capitolul anterior am văzut cum o colindă care nara un complex ceremonial specific cetelor de inițiere feminină se comportă, în ipostaza sa literară, ca o colindă de flăcău. Această situație se datorează mecanismelor de inversare simbolică (vezi cap. *Inversiunile simbolice în folclorul românesc)* care fac ca la trecerea dintr-un sistem cultural în altul „prețul" pentru păstrarea codului cultural profund să fie o modificare la nivelul de suprafață al textului: actanții se inversează, devenind beneficiarii unei acțiuni inițial adresate actorului opus. Între străvechiul (și de altfel presupusul) mit și ritual, pe de o parte, și manifestările folclorice contemporane, pe de altă parte – textul colindei și obiceiul colindatului –, s-ar putea stabili următoarea relație:

COLINDA CIUTELOR: *Plan ritual:* sacerdot – urmărire – cetele inițiatice de fete mascate ceremonial (ciute). *Textul colindei:* erou vânător – urmărire – ciute.

COLINDA CERBULUI CU LEAGĂN ÎN COARNE: *Plan ritual:* mireasă – adusă de borița – pentru mire. *Textul colindei:* fata – purtată de taur – pentru nuntă.

Posibilul ritual arhaic pare a fi fost orientat către mire, dar textul colindei de față, care nu ne povestește pur și simplu un ceremonial, ci îl transfigurează, a scos în prim- plan istoria fecioarei purtate de boul sacru, devenind astfel o colindă pentru fete.

Dar în cântecul românesc mai intervine un element epic interesant: *leagănul* din coarnele cerbului. De altfel, ori de câte ori aceste ființe sunt asociate cu un personaj feminin, leagănul apare ca o prezență necesară. În basme, cei doi copii părăsiți în pădure, înfometați și însetați, găsesc mai multe izvoare malefice; în cele din urmă, băiatul nu rezistă tentației și bea dintr-unul dintre ele. El se va transforma acum într-un cerb minunat, care poartă un leagăn de aur în coarne; prezența acestuia nu este justificată, în planul basmului, de nici unul dintre elementele existente. Ea este însă atât de intim asociată cu ființa cerbului (care devine acum protectorul surorii sale), încât se menține și în aceste contexte. Aici, în pădure, tânărul fiu al împăratului va da peste frumoasa fecioară, îngrijită de cerb, și o va lua în căsătorie. Ca și în

colinde, cerbul *cedează* după ce a dus-o cu sine printr-un mediu dușmănos pe aceea care va deveni în curând mireasă.

Alteori, leagănul în care stă tânăra fată este agățat de crengile unui copac sacru: „Mijlocul cetății ei / E un brad nalt, minunat, / De poale cam lăsățat. / De crăcile bradului / E un leagăn de-agățat. / Dar în leagăn cine-mi șade? / Șade Ileana de-ochi-și negri, / Ea șade și tinghisește." (C. Mohanu, 1975, p. 106) Tânăra fată este prezentată într-o ipostază simbolică: imaginea ei redă modelul ideal al fecioarei harnice, așa cum îl concepea colectivitatea tradițională. Versurile citate ne reamintesc de cunoscuta poveste a fetei din dafin. Fie că este închisă în copac, fie că șade ascunsă între crengile sale, tânăra eroină sălășluiește tot în preajma unui arbore de excepție. Și să nu uităm – istoria Europei asociază momentul suprem al răpirii (hierogamia) cu platanul sacru de la Gortyna. Monedele antice ne înfățișează imaginea tinerei regine așezate în vârful copacului, discret învăluită în crengile lui. Iar imaginea nu este singulară. Din contră, ea este tipică pentru mai multe zeități, având toate o trăsătură comună: sunt stăpâne ale naturii, mame ale regnului vegetal și animal. Asocierile amintite, unind un personaj de factură divină cu un arbore sacru, trezesc în memorie ideea cultului copacilor (dendrolatria), considerată de unii istorici ai religiilor ca una dintre primele forme ale gândirii mitice (sinteza acestei poziții în R. Vulcănescu, 1972). Nu este exclus ca la originea întregului sistem să se afle rituri primitive de comuniune: contactul cu pomul sacru conferă un surplus de putere, asigură belșugul și fertilitatea mediului înconjurător. În sprijinul acestei idei vin și atributele mitice ale copacului: el susține lumea, fiind „stâlpul pământului", acea axă a lumii care unește zonele pământești, cerești și infernale și face posibilă comunicarea între ele. Încărcat cu valori cosmogonice, el va fi receptacolul care adăpostește energiile vitale ale lumii. Contactul cu pomul, consumarea rituală a fructelor sale, purtarea unor cununi din crengi și frunze consacrate asigură transmiterea puterilor închise în ele (vezi M. Eliade, 1964, pp. 229-281).

Pentru a putea păși mai departe pe această cale, trebuie să lămurim aici o întrebare firească: are, în cazul de față, imaginea copacului de care este atârnat un leagăn o funcție de semnificare sau ea este doar un element decorativ, fără nici o implicație simbolică? În literatura populară, majoritatea evenimentelor se petrec sub sau în preajma unui arbore; dar, în sistemele epice actuale, această localizare nu are un rol de semnificare în planul narativ, altfel spus, nu poartă un sens activ, determinant pentru cursul acțiunii respective. Dar acest fapt nu înseamnă că ea este lipsită de conotații mitice, pe care planul epic propriu-zis nu le mai actualizează, lăsându-le în stadiul unor simple virtualități, ascunse în textul narat. De aceea, problema pe care trebuie să o rezolvăm nu se referă la implicațiile mitice ale copacului, ci la alt aspect, și anume: este imaginea leagănului prins în copac o îmbinare întâmplătoare, ori, din contră, ea asociază două elemente arhaice, bogate în valențe simbolice?

Pentru început, să nu uităm că leagănul însoțește, în literatura populară, momentele fundamentale ale vieții, deci riturile de trecere. Evident, în cazul nașterii, prezența sa nici nu mai poate fi pusă în discuție (pruncia este asociată întotdeauna leagănului protector); el apare însă și în orizontul marital, căci, în colinde, mireasa este imaginată stând într-un leagăn, cel mai adesea sub un copac consacrat; în sfârșit, în ceremoniile funerare, bocetele amintesc despre „cel legănel" (S.Fl. Marian, 1892, p. 230) în care sufletul celui dispărut va călători către lumea de dincolo. Imaginea cerbului psihopomp, ducând un personaj în altă lume, nu este străină de această funcție: „în alte variante, cerbul se oferă să-l ducă pe tânăr într-un leagăn de mătase spre mireasa dorită. Interesant de remarcat este faptul că aceeași reprezentare (tânăr purtat de cerb în leagăn) apare și în unele rare texte de zori, cu semnificația unui simbol funerar." (M. Brătulescu, 1969, pp. 124–125) Dacă în textele din vechime printre coarnele cerbului trebuie să treacă orice periplu spre lumea „neagră" este firesc ca leagănul să fi căpătat și trăsături funerare. Dar, chiar dacă structura mitică inițială s-a dezmembrat, nu înseamnă că elementele ei componente nu păstrează, în noile contexte în care apar, urme ale ipostazei lor de odinioară.

Grecia antică ne oferă un termen de referință util pentru discuția de față: sărbătoarea dionisiacă Aiora, al cărei nume nu înseamnă altceva decât „balansoar". În timpul Aiorei, de crăcile unui copac consacrat lui Dionysos se agățau mai multe corzi, pe care fetele se legănau, cântând o melodie numită „a călătoriei". Alteori, ele legănau, agățate de crengile arborelui, diferite măști și figurine. În același timp, tinerii încingeau jocul numit *Ascolia,* în care figurile dansului respectiv erau executate pe o piele de berbec. Toate aceste manifestări, aparent fără înțeles, se lămuresc atunci când le asociem cu istoriile sacre care le însoțeau. Ele comemorau un episod din viața lui Dionysos: legenda spune că, poposind în Icaria, zeul ar fi fost bine primit de regele local, Icarios. Drept mulțumire, zeul l-a învățat cum să cultive vița-de-vie. Toamna, regele a umplut mai multe burdufuri cu vin și, chemându-și supușii, i-a îndemnat să bea din licoarea fermecată. Dar aceștia, îmbătându-se (pentru prima dată în istoria lumii antice), s-au crezut otrăviți; cuprinși de mânie, ei l-au ucis pe Icarios. Oprim aici firul povestirii, pentru a remarca două evenimente paralele: Dionysos îl sfătuise pe rege să țină vinul ascuns *sub* pământ, iar ucigașii lui Icarios, cuprinși de remușcare, vor ascunde trupul celui ucis într-o gură de izvor, pe care o acoperă cu lespezi. Fiica regelui, Erigona (numită alteori și Aletis, „călătoarea"), pornește în căutarea tatălui ei, străbătând ținutul în lung și-n lat. Și poate că nu l-ar fi găsit niciodată, dacă nu ar fi existat credinciosul câine Moira, care i-a arătat locul unde regele era îngropat. Atunci, cuprinsă de durere, Erigona s-a spânzurat de crengile copacului sub care găsise mormântul tatălui ei. În amintirea acestei întâmplări tragice s-a instituit mai apoi obiceiul Aiorei, care comemorează istoria familiei lui Icaros. Desigur, ne aflăm în fața unei povești, rod al imaginației, care mai păstrează totuși, în forme mult derivate

de la sensul lor inițial, elemente mitice arhaice, deosebit de interesante. Narațiunea ca atare conturează opoziția evidentă între ciclul epic al regelui (totul se petrece sub pământ: Icarios este agricultor, deci întoarce brazda și „ascunde" sub pământ ceea ce este la suprafață; el ascunde vinul și este la rândul său ascuns sub pământ) și acela al Erigonei (ea călătorește peste ținuturi și sfârșește spânzurată). Opoziției masculin–feminin i se asociază și aceea dedesubt–deasupra. Lucrul poate părea surprinzător dacă ne gândim că în textele antice lumea subpământeană aparține unei divinități feminine, mumă a firii (Geea, Rheea, Demeter), iar aceea celestă este dominată de zeul atotputernic (Cronos, Zeus). Dar să nu uităm pe de altă parte că Hades se ivește de sub pământ, răpind-o pe Core, tot astfel cum Minos, alt personaj cu pronunțate valențe chtonice, încearcă să o prindă pe nimfa Britomatis. Aceste cupluri unesc un zeu infernal și o tânără divinitate feminină, asociată florilor, primăverii și naturii veșnic vii. În mitologia greacă, mai multe ființe divine, bogate în asemenea atribute, sunt imaginate ca „spânzurate" de crengile unui copac. În Arcadia, în pădurea sacră, era adorată o Artemis numită și „spânzurată". În Efes, în sanctuarul aceleiași zeițe, mai multe legende povesteau despre femeile care s-ar fi spânzurat aici, îmbrăcate în hainele divine ale zeiței. Altele istoriseau soarta tinerei Aspalis (de fapt, o întruchipare locală a Artemidei), căreia fetele îi sacrificau anual un buchet de flori, agățat de un copac, deoarece, odinioară, fecioara divină se spânzurase. În Rhodos era adorată „Elena copacului", care s-ar fi spânzurat împinsă de Furii, pe care Artemis le asmuțise asupra ei. Ariadna, ca și tânăra Charila, a avut același sfârșit, din nou, din cauza mâniei zeiței vânătorii. Iată aici un corpus bogat de atestări, configurând toate o imagine identică (vezi J. Frazer, 1924, pp. 336-337). Textele cu pricina sunt legende, adică amplificări narative ale unor date mitico-rituale, al căror sens inițial s-a pierdut odată cu trecerea timpului. Substratul ceremonial al tuturor istorisirilor de mai sus este mult mai simplu și mai firesc: reprezentări ale divinităților locale, *măști* agățate în copac (situație întâlnită și în cultul lui Dionysos ori al lui Demeter) erau preamărite prin diferite rituri și sacrificii. Este posibil ca imaginea „divinității spânzurate" să se fi născut din tradițiile legate de riturile respective, unde masca (substitut al zeului) era adorată ca o întrupare a acestuia. Sărbătorile respective aveau un pronunțat caracter calendaristic: ele comemorau moartea și renașterea zeului, revenirea lui la viață, reînceperea ciclului anotimpurilor. În Laconia avea loc sărbătoarea lui Artemis Caryatis; sub un copac, de care era atârnată imaginea zeiței, fetele formau coruri (cariatide) și încingeau în jurul trunchiului sacru un dans frenetic, deseori comparat cu acela al bacantelor. Jocul, explozia de energie nestrunită, contactul cu arborele sfânt, toate aveau menirea de a stimula și stârni forțele zăgăzuite ale naturii: depășind criza hibernală, ea trebuia să-și regăsească ritmul normal, să revină la exuberanța de odinioară. Iar mai multe reprezentări figurative ale jocului Ascoliei ne aduc în prim-plan imaginea unor satiri (de fapt, tineri chipeși al căror unic semn distinctiv este o coadă

de cal) care dansează în jurul burdufului. De altfel, tot satirii sunt și cei care împing balansoarele pe care se leagănă fetele (Ed. Saglio, 1926, vol. I, p. 473). Dar să nu uităm că întruchipările artistice târzii au întunecat fața mitologică originară a acestor ființe. După cum arată G. Dumézil (1929), ele sunt transpunerea legendară a cetelor de inițiere feciorească, a căror prezență, marcată prin concursuri, probe de vitejie și jocuri rituale, este specifică perioadei ceremoniale legate de schimbarea crugului vremii.

În toate aceste istorii și atestări antice regăsim un număr restrâns de fapte comune: copacul sacru, zeița vegetației, imaginile (măștile) ei agățate de crengi, fetele care se dau în leagăn, dansul frenetic orgiastic, al cărui rost este explicat de direcționarea magică, tipică respectivelor ceremonii.

Dar complexul unei divinități spânzurate ar putea fi recunoscut și în folclorul românesc, chiar dacă el apare în forme atenuate și abia întrezărite. El poate fi regăsit în orizontul unei manifestări ceremoniale născute din cultele vegetației: Caloianul. Atunci se fac două figurine de lut (muma ploii și tatăl soarelui): „Bărbatul se îngroapă, iar femeia se înfige într-un par în gard." (Ad. Fochi, 1977, p. 271) Este evident că reprezentarea consacrată soarelui trebuie să moară (altfel spus: seceta trebuie să înceteze), iar aceea descinsă din mediul acvatic să renască și să aducă ploile dorite. Chiar dacă textele folclorice nu mențin întotdeauna paralelismul opozițiilor (masculin, subpământean / feminin, aerian), existența unui dublu sistem de polarități, construite pe aceleași axe cu cele din miturile antice, constituie totuși o analogie funcțională frapantă. Circulația personajelor Caloianului din străfundurile pământului către spațiile terestre, precum și asocierea lor cu un arbore consacrat, configurează un teritoriu mitic bine-cunoscut: acela al zeilor vegetației, care dispar periodic (mor, coboară în zonele infernale), pentru a reapărea apoi (reînvie, se întorc la suprafață) atunci când crugul anului le-a devenit din nou favorabil. Complexul narativ al zeiței spânzurate își trage rădăcinile atât din cultul copacului (arborele divin, zeul din copac, masca reprezentativă), cât și din ceremoniile purificării prin aer (obiectele sacre erau suspendate și lăsate în bătaia vântului), așa cum apar ele în multe mărturii ale Antichității. Legănatul fetelor din ceremonia Aiorei nu numai că reproducea ritualic ipostaza Erigonei, dar avea și meniri apotropaice: prin contactul cu aerul, fecioarele se purificau – tot așa cum contactul cu celelalte elemente, pământul, focul și apa, are rosturi și efecte identice. (Ed. Saglio, 1926, vol. I, p. 172) Fetele sunt numite „călătoarele" nu pentru că ar străbate un spațiu (nici chiar metaforic legănatul nu poate avea o asemenea accepție), ci pentru că sunt, așa cum stau agățate în copac, identice cu zeița adorată. Or, aceasta, ca orice divinitate a naturii, dispare periodic pentru a săvârși bine-cunoscutul ei periplu infernal.

Să amintim, în acest context, de acel Zeus cretan, a cărui pruncie s-a petrecut tot într-un leagăn suspendat (P. Faure, 1977, p. 410); asemenea lui, mulți eroi antici au

fost abandonați în copilărie în sânul naturii. Și lucrul nu este de mirare: toate legendele s-au născut în punctul de interferare al străvechilor culte dendrolatrice cu imaginile antropomorfe ale zeilor greci. Copacul sacru devine – printr-un proces de conversiune simbolică – zeul din copac. Iar istoriile legate de metamorfozele zeului ori de cine știe ce ispravă petrecută sub poala copacului își trag rădăcinile din acest complex primordial. Colindele românești nu sunt străine de toate cele spuse până acum; după o interesantă analiză, Traian Herseni relevă urmele unor reprezentări mitice analoge: „Zeul prunc păgân se pare că era născut tocmai sus, în zona brazilor, cum spun clar colindele. El era născut și crescut de natură, de o țărână mamă sălbatică, nu cultivată, deci foarte arhaică. Zeul acesta apare mereu în colinde ca un zeu montan, legat de înălțimi, de brădet...“ (1977, p. 177) Revenind la textele de la care am pornit discuția, să remarcăm prezența unor elemente identice: arborele, leagănul, fata și cântecul. Întregul complex are o funcție consacratoare: în textele antice, tinerii, prin comuniunea cu divinitatea, capătă energiile pe care ea le depozitează; în colinde, prin conotația maritală a ansamblului narativ și ceremonial, fata căreia i se urează devine beneficiara laudei și, identificându-se cu prototipul ideal, este proiectată pe un plan superior al existenței. Cântecul „călătoarei“ va fi narat, probabil, întregul episod al căutării lui Icarios. Dacă legănatul reproduce pe planul ritual ipostaza Erigonei, cântecul comemorează pe plan mitic istoria călătoriei sale. Cântecul eroinei noastre povestește, la rândul său, o călătorie: a fetei care se îndreaptă către casa mirelui. El reproduce deci, pe un plan metaforic, tot o istorie ceremonială: aceea a nunții. Asocierea dintre arbore și fata din leagăn este o imagine ale cărei rădăcini trebuie căutate, deci, în străvechile culte ale copacului: zeița fecioară, stăpână a vegetației, este descendenta și înlocuitoarea umană a pomului sacru de odinioară.

Pe de altă parte, mai multe sărbători care au loc în spațiul românesc asociază leagănul și hora. Or, în ceremonia antică întâlnim jocul feciorilor, pe o piele de berbec, în imediata apropiere a leagănului de sub copacul consacrat. El comemora primul dans de acest fel, întemeiat de Icarios, cu ocazia culegerii viței-de-vie. În cazul nostru, la târgul ori chiar la horele obișnuite, apărea întotdeauna un element de atracție: scrânciobul. Dar prezența lui se lega odinioară de o anumită perioadă calendaristică: „Scrânciobul umblă numai de la Paști la Duminica Tomii, la Sf. Gheorghe și înălțarea Domnului, numită Ispas.“ (T. Pamfile, 1910, p. 14) Sau: „Petrecerile scrânciobului încep din ziua de Paști și țin până la Rusalii.“ (T. Burada, 1975, p. 60) Probabil că această delimitare strictă a fost activă doar în vechime, căci în epocile moderne ea s-a păstrat doar în amintirea sătenilor. Situarea lui în preajma ceremoniilor de primăvară (dată arhaică a începutului de an) este semnificativă. Observăm cum în jurul unui fenomen cu firești rezonanțe naturale, dar a cărui segmentare este determinată în primul rând de o opțiune culturală (data *calendaristică* a începerii anului), converg o serie de acte și complexe sociale asemănătoare: întâlnirea dintre membrii mai multor

comunități rurale, întrecerile dintre grupurile de tineri, horele și jocurile comune, banchetul general, contractarea de angajamente maritale. Acestor fenomene socio-ceremoniale le corespunde un plan metaforic, la rândul său omogen; regăsim, în ciuda nenumăratelor forme de concretizare, nuclee simbolice comune: trecerea dintr-un spațiu în altul, saltul, călătoria inițiatică, moartea și renașterea rituală, prezența unor obiecte magice. Scrânciobul, *ca obicei,* se înscria în această amplă sferă de valori culturale. Finalitatea sa maritală este bine pusă în lumină de unul dintre textele menționate de Simion Florea Marian. „Fata ori flăcăul care voiește a se da pe leagăn trebuie să aibe flori în mână, o mică pietricică pe cap și un ou roșu în buzunar. Credința poporului despre aceste trei lucruri este astfel: florile reprezintă simbolul primăverii, pietricica sănătatea, ca să fie omul în putere, iar oul veselia." (S.Fl. Marian, 1901, vol. III, p. 147) În timpul legănatului, feciorii cântă astfel: „A cui e fata de pe leagăn / A mamei sale și a tatălui său / Și mai mult a flăcăului." (ibidem) Datul în leagăn nu era numai un joc, ci și un gest ritual, necesar și plin de implicații secunde. Înțelegem acum de ce în multe colinde de fată, aceasta dialoghează cu viitorul ei mire în preajma unui leagăn: regăsim aici spațiul consacrat, toposul simbolic tradițional unde se angajau căsătoriile și se schimbau obiectele cu semnificații nupțiale. Asocierea fată – leagăn – fecior este o aluzie clară la viitoarea căsătorie. Și, depășind nivelul etnografic, apropiindu-ne de fondul mitic arhaic, să citățm un fragment revelator: „Scrânciobul după credința și spusa românilor e făcut întru amintirea spânzurătoarei lui Iuda Iscarioteanul, care, mustrându-l cugetul pentru fapta nelegiuită ce o făcuse vânzând pe Iisus Cristos, s-a dus de s-a spânzurat pe o creangă și, nedând oamenii trei zile de dânsul, vântul îl bătea și îl clătina, dimpreună cu creanga de care era spânzurat, încolo și-ncoace." (idem, p. 136) Iată deci leagănul (ca datină) asociat tot unei prezențe sacre, despre care se spune că s-a spânzurat în timpurile de odinioară. Toate elementele care ne-au permis înțelegerea complexului antic al Aiorei sunt reactualizate de obiceiul autohton al scrânciobului: fete, leagăn, feciori dansatori, legenda spânzurării. Probabil că Iuda (apariție târzie, creștină) s-a suprapus unui demon local, venit din fondul cultural păgân care avea atribute analoge (dușman al demonului vegetației – vezi cap. *Personajul mitologic: umbra și reflexul).*

Iată deci că în schema narativă analizată se asociază o serie de elemente convergente: cerbul care aduce în leagăn o fată (după ce a trecut-o peste ape dintr-un tărâm în altul) alături de cerbul care îl ia pe fecior în coarne și îl aruncă în altă lume; boul care cu coarnele sale poate azvârli soarele de la apus la răsărit; legănatul asociat cântecului care istorisește o călătorie pe alte tărâmuri; rotirile din scrânciob care sugerează saltul, ideea parcurgerii (printr-o învârtire completă) a unui ciclu, precum și a integrării în alt ciclu; divinitățile naturii care se leagănă în copac, prezența lor simbolizând reînvierea naturii și inaugurarea unei noi trepte a vieții. Toate imaginile menționate converg către simbolurile renașterii, ale trecerii de la un stadiu al ființei la altul.

Din cele spuse până aici se profilează două planuri paralele: a) arborele cu leagăn – simbol al renașterii; b) cerbul cu leagăn – simbol al căsătoriei. O trăsătură comună le unește: imaginile saltului, ale trecerii peste ceva, ale integrării în alt orizont.

Metaforic vorbind, oricine vrea să-și depășească nivelul ontologic trebuie să treacă printre coarnele cerbului călător. Faptul că el aduce o mireasă este explicabil dacă ne gândim la atributele sale psihopompe, precum și la valențele mitice ale leagănului. Dar faptul că cerbul aruncă un tânăr erou în altă lume nu mai poate fi explicat pornind doar de la atributele sale de animal ghid ori de la trăsăturile funerare ale leagănului. Este vorba acum de un salt, și nu de o trecere lină de la o lume la alta. Iar saltul de față este intim asociat leagănului și legănatului ritualic, ca semne ale schimbărilor ciclului calendaristic. Iată deci o întrebare firească: încheagă oare toate aceste elemente un sistem coerent de semnificații narative?

Din nou, pentru a pătrunde sensul textelor noastre, să ne referim la mărturiile antice (mai bine studiate), unde vom afla, poate, firul explicativ căutat. Iar asocierea taurului sacru cu saltul consacrator ne trezește în memorie un nume: Creta. Cunoscutele și atât de comentatele tauromahii care aveau loc pe aceste meleaguri cuprindeau, ca moment central al întregului spectacol, tocmai acest joc periculos. Iată un citat amplu, extras din lucrarea unuia dintre cei mai avizați cercetători ai problemei, citat care spune totul și face inutil orice comentariu: „Am vorbit de sărbătorile țărănești, urbane, marine, de marile focuri în care mulțimea își arunca ofrandele și simulacrele, de hierogamiile sau căsătoriile sacre ale regelui cu preoteasa, care ajutau în chip mistic împreunarea cerului cu pământul, de ceremoniile de la Anul Nou și de început de domnie. Fără îndoială că tocmai în cursul unor sărbători solemne și într-una din curțile marilor sanctuare avea loc înfruntarea dintre taurul sacru și tinerii maeștri ai săriturii, gata să execute tumba peste coarnele animalului... Ea consta în a aștepta chiar în fața animalului pe cale să atace, pentru a-i prinde cu putere coarnele și a te da peste cap, pe deasupra greabănului, recăzând în picioare de partea cealaltă a crupei lui... Două căi rămân deschise interpretării: 1) mitologia cretană ne spune că trei tineri eroi: Androgeu, Heracles, Theseu, pentru a fi recunoscuți ca fii de regi, a trebuit să-l înfrunte, să-l îmblânzească și să-l aducă viu pe taurul din Creta; 2) Platon ne arată în *Critias* pe regii legendarei Atlantide capturând fiecare, în interiorul incintei lui Poseidon, cu ajutorul bâtelor și al plaselor, câte un taur sălbatic pentru a-l jertfi pe un altar de bronz. Este vorba, așadar, de un ritual de învestitură regală. Dacă acest animal... era cu adevărat în Creta, așa cum s-ar părea, vehiculul zeului ceresc, atunci concursul de sânge rece și noroc, constând în a trece printre coarnele lui și a face volte deasupra trupului lui, dădea dreptul tinerilor atleți de a deveni «fiii și fiicele Pământului și ai Cerului înstelat».“ (P. Faure, 1977, p. 123 și 135)

Ne aflăm în fața unor ceremonii cu virtuți consacratoare: saltul peste taur, printre coarnele sale, marca sfârșitul unei inițieri; el le conferea tinerilor, ca orice probă

vitejească, dreptul de a fi integrați în sânul colectivității. Faptul că ei treceau peste taur era semnul și expresia metaforică a depășirii unui prag, a parcurgerii unei vămi: nu proba atletică în sine era importantă, ci valoarea ei simbolică. Desprinderea, zborul și revenirea, toate petrecute în preajma animalului divin, închideau o întreagă istorie sacră: aceea a transgresării condiției umane, a intrării într-un orizont existențial superior. Tânărul curajos refăcea, într-un spațiu și într-un timp restrânse (dar mustind de valențe simbolice), o întreagă cosmogonie. Dacă taurul este una dintre formele zeului suprem (născător al lumii), trecerea peste el echivalează, în plan metaforic, cu un întreg traseu inițiatic. Dacă prin sacrificiul taurului sacru se întemeiază universul și se face transferul de forțe de la divin la profan, contactul (de câteva secunde) cu ființa lui avea aceeași menire: dobândirea puterilor ascunse în trupul lui.

Deși în aparență elementele spectaculoase – curaj și îndemânare – par a se impune atenției noastre, în sistemul cultural originar ele constituiau doar decorul concret, modalitatea metaforică de exprimare a unei istorii mitice cu rezonanțe mult mai ample. Ca și în colinda românească, taurul îl aruncă pe erou în altă lume, îi permite accesul la o condiție superioară. Și asemenea saltului prin legănare, săritul peste taur simbolizează un întreg traiect sacru, pe care, pe plan mitic, eroul l-ar fi putut străbate purtat în coarnele taurului divin. Înscenarea rituală exprima și realiza, pe un plan ceremonial, consacrarea unui personaj, precum și faptul că el este acum în posesia unor puteri magice superioare. De altfel, felul în care străvechile datini au fost prelucrate și deformate în circuitul epic trădează aceeași direcționare mitică: „Dar jocul cel mai popular din Creta minoică, corida, a dispărut aproape complet în Grecia. Legenda i-a păstrat amintirea, deformându-l: tânăra fată care se lăsa purtată de taurul sacru, ținându-l de coarne, devine frumoasa Europa, așezată pe spinarea taurului divin, ale cărui coarne sunt împodobite cu coroane de flori." (G. Glotz, 1937, p. 243) Traseul implică și concretizează consacrarea personajului: Europa accede la condiția divină și întemeiază un neam, o țară și mai apoi un continent.

Manifestările ludice menționate până acum, golite de orice rezonanță sacră, încărcate doar de o finalitate spectaculară, s-au perpetuat prin timp, uluind generațiile succesive prin alura senzațională pe care a căpătat-o saltul cutezător realizat, de data aceasta, de vestiții saltimbanci. Or, poate însăși imaginea saltului peste ceva, atât de profund îmbibată de sugestii simbolice, a stârnit în inimile spectatorilor un fior nelămurit, pe care spectacolul propriu-zis, simpla derulare de gesturi acrobatice, nu-l poate explica în întregime. Poate că acum, ca și în alte ocazii, rădăcinile culturii noastre trădează, încă o dată, adâncimile apelor din care își extrag seva. Formele se schimbă, sensul lor se pierde, dar structura de profunzime, simbolurile fundamentale rămân întotdeauna aceleași.

Cât de uluitoare trebuie să fi fost o asemenea „reprezentație" ne mărturisesc până și cronicile medievale. Cronicarul atât de zgârcit în vorbe și atât de condensat în

istorisirea faptelor (chiar și atunci când este vorba de evenimente remarcabile) nu a rezistat tentației de a-și nota impresiile de la un asemenea spectacol: „Întru aceste vremi, Radul-vodă având un cocon anume Ștefan, și Duca-vodă den Moldova având o cocoană anume Catrina, s-au ajuns în cuvinte și au logodit pă coconi... adus-au pehlivani de cei ce joacă pe funii, și de alte lucruri; adusese și un pehlivan hindiu harap, care le făcea jocuri minunate și nevăzute pă locurile noastre. Iute om era și vârtos. Lângă altele, dă nu le putem lungi, făcea acestea mai ciudat: punea de rând opt bivoli și să răpezea iute și, sărind peste ei, să da în văzduh peste cap și cădea în picioare de ceia parte." (R. Popescu, 1961, p. 400)

La încheierea acestei analize care a strâns la un loc și, mai ales, a încercat să unească date atât de deosebite și de îndepărtate, putem schița o schemă mitică originară, răsfrântă în multiple forme culturale:

Taurul (cerbul) cosmogonic – *Străbaterea unei ape* (metaforă a penetrării în altă lume, a schimbării statutului existențial anterior) – *Saltul* (cu ajutorul taurului și cerbului ori al leagănului – toate fiind simboluri ale trecerii și ale începerii unui nou ciclu vital) – *Nunta sacră* (consfințind noua condiție a personajului).

Iar când spun că este vorba despre o „schemă originară" nu mă gândesc nici la prioritatea în timp a vreuneia dintre formele analizate și nici la cine știe ce migrări care ar fi dus la schimbul de valori culturale. Amândouă ipotezele sunt valabile: nu avem însă nici date arheologice edificatoare și nici atestări mitice concludente. Modelul propus e „originar" nu în ordinea timpului și a istoriei, ci în aceea a abstracției, a construcției teoretice. El cuprinde determinările generale, liniile de forță care unesc toate manifestările citate. Structura prezentată nu aparține nici unui text, nici unui mit, nici unui ritual: ea este sistemul conceptual realizat din punerea lor în mod paralel, din extragerea notelor comune, din relaționarea trăsăturilor generale. Modelul prezentat are un rost cognitiv bine precizat: cu ajutorul lui putem explica semnificația de profunzime și valoarea simbolică originară, specifică unor texte populare românești. Cunoașterea schemei mitice pe care se grefează colinda noastră ne explică deschiderea ei consacratoare, sensul aluziilor maritale, substratul mitic al unor elemente care aparent au rol pitoresc: leagănul, cerbul, cântecul, călătoria etc.

Modelul mitic al eroului în balada haiducească

Cântecul haiducesc nu se poate reduce nici la o transcriere directă a istoriei și nici la anihilarea faptelor istorice în favoarea unui fond mitologic predeterminat: „A reduce studiul acestor creații la identificarea evenimentelor istorice care le-au generat înseamnă a neglija valoarea lor artistică; a neglija total istoricitatea lor înseamnă a nu înțelege pe deplin valoarea și cadrul ei de manifestare. În folclor, lumea imaginată a creației pornește îndeobște de la concretul cotidian... Într-o epocă mai veche, dominată de gândirea mitologică sau de o mentalitate eroică, evenimentul autentic a putut fi gândit de la început la nivel mitic sau eroic; în epocile mai târzii, evenimentul putea fi gândit inițial istoric (citește «relatat: aproape exact»), integrarea într-o viziune poetică realizându-se ulterior, printr-o evoluție treptată, marcată printr-un lung șir de variante... Între aceste două ipostaze: a) deplasare originară la nivel mitic sau eroic; b) evoluție treptată a realității istorice la reprezentarea artistică se înscriu multe fenomene, cu aria mai largă sau mai restrânsă de manifestare." (M. Pop, P. Ruxăndoiu, 1976, pp. 283-284).

Textul epicii populare nu este nici istorie relatată (poziție susținută de P. Caraman, 1932, 1933) și nici mit povestit (poziție promovată de D. Caracostea, 1969), deoarece între realitate și cântec se interpun atât determinările istorice, cât și categoriile mitice. Se observă într-o asemenea formulare că astfel de elemente nu sunt *substanța* din care se constituie textul literar, ci forțele formatoare care acționează în procesul creației literare, dirijând traseul trecerii de la real la imaginar. Modelului univoc descris anterior (cântecul se naște din istorie; cântecul se naște din mit) trebuie să îi opunem unul mai complex, mai nuanțat. Categoriile mitice sunt cele care transfigurează evenimentul și integrează adevărul istoric într-o schemă narativă dată. În același timp, se poate vorbi și despre o presiune a fenomenului concret asupra schemelor mitice. Haiducii, deveniți sub presiunea modelului mitologic, forțe ale naturii, trebuie să zdrobească întotdeauna poterile. Istoria însă dovedea, cel mai adesea, contrariul: eroul sfârșea tragic, izolat și înfrânt. Din această opoziție se nasc oscilațiile din finalurile unor balade în care în unele variante haiducul triumfă, iar în altele este înfrânt. În

ultimă instanță, elementele esențiale în creionarea modelului haiducesc sunt categoriile selective ale culturii populare prin care evenimentul istoric este analizat și transfigurat. Ele își au originea, majoritatea, în structurile mitice originare pe care societatea le proiectează asupra lumii. Modelul mitic arhaic și scenariul ritualic corespunzător sunt în măsură să ne explice numeroase elemente arhetipice ale baladei.

Încă o dată, precizarea metodologică inițială poate fi reactualizată: folclorul nostru nu păstrează informații directe asupra mitologiei românești arhaice. Ea ne parvine, în forme modificate, mediate, transfigurate prin texte (cu finalitate rituală, utilitară sau literară), prin datini și eresuri. De aceea elaborarea modelului mitologic capabil să releve nivelul de profunzime al creației folclorice este un demers *reductiv,* bazat pe selectarea unor anumite structuri ale textului – ceea ce duce inevitabil la neglijarea altora (notele estetice, implicațiile sociale, dimensiunea istorică etc.). Alegerea componentelor, prin care *se poate reconstitui profilul generic al unei scheme mitice,* se sprijină pe compararea cu modelele mitice cunoscute cercetătorului din studiul altor mitologii, mai exact păstrate și analizate mai insistent. Pornind de la o asemenea ipoteză de lucru (modelul mitico-ritualic de referință), cercetătorul izolează din structurile analizate (documentele folclorice) elemente trădând o origine mitică. Acesta va fi și traseul analizelor următoare.

Haiducii, de felul lor, sunt o tagmă războinică. Ne putem întreba dacă baladele respective nu cuprind constructele mitice specifice grupurilor de războinici. Ele s-ar defini prin cultul puterii și al curajului fără limite, prin valoarea acordată eroului ca persoană de excepție, prin acte ritualice al căror scop este atingerea unui potențial războinic maxim.

În urma unor analize comparative, care acoperă o largă arie de investigație, G. Dumézil a ajuns la concluzia că civilizațiile arhaice indo-europene se caracterizează printr-o organizare tripartită a societății. Vorbind despre popoarele germanice (deși afirmația este valabilă pentru aproape toate țările europene), cunoscutul savant afirmă următoarele: „La aceștia se prelungește, suficient de exact, tripartiția indo-europeană a funcțiilor sociale (magicienii, războinicii și agricultorii-păstori): întâi un zeu suveran și magician, apoi un zeu luptător și, în sfârșit, un zeu, o zeiță sau un grup de zei garantând fecunditatea." (G. Dumézil, 1939, p. 12)

Evident că o asemenea specializare funcțională a grupurilor sociale duce la o anumită specificitate a miturilor și riturilor respective: „O trăsătură specifică mitului este faptul că el acordă fiecărui grup social (de la cele mai mici până la cele mai mari) partea de univers pe care el și-ar dori să o controleze." (idem, p. 32) Diferitele tipuri de mituri, fiecare polarizând un sistem aparte de valori definitorii pentru un anumit orizont social, trebuie să corespundă unei structuri sociale aparte; în consecință, ori de câte ori ne vom întâlni cu toposuri mitice specifice complexului eroic, vom ști că

avem de-a face cu creații culturale referitoare la reprezentările simbolice specifice grupurilor de războinici.

Eroii care populează asemenea mituri sunt întruchiparea ideală a războinicului de excepție. Faptele lor, situate pe un plan fabulos, își au corespondentul ritualic în ceremoniile de inițiere ale tinerilor luptători. Dansuri, defilări, înscenări dominate de apariții mascate, simulacre de lupte etc., toate figurau treptele inițierii pe care o parcurge neofitul. În final, el dobândea statutul unui războinic adevărat, capabil de neasemuite fapte de vitejie. Marele învățat care a fost G. Dumézil a identificat în toate aceste complexe simbolice un element crucial, în funcție de care se ordonează toate celelalte componente ale complexului mitologic al războinicului: este ceea ce el numește „*furor sacer*" (furie sacră). Textele antice ori folclorice l-au descris întotdeauna pe eroul de neînfrânt ca pe o stihie dezlănțuită, dominat de o mânie aprigă. Pe planul ritualic (mai apropiat de realitate), era vorba despre capacitatea războinicului de a-și produce și de a păstra în timpul luptei o stare de permanentă excitare, de ieșirea din limitele persoanei și de identificarea (prin exacerbarea elanurilor primare) cu divinitatea tutelară. Debordând peste marginile ființei sale, el se contopea cu zeul, devenea consubstanțial cu forțele supranaturale ale acestuia. Acum, el era capabil de fapte pe care în starea sa „umană" normală nu le-ar fi putut realiza niciodată. Simpla sa prezență fizică, aspectul său terifiant, chiotul său înfiorător sunt suficiente pentru a pune toți adversarii pe fugă. Lupta ca atare este deci tranșată: ea nu mai este înfruntare, ci măcel. *Heros*-ul *grec, Bersekir*-ul norvegian, *Wut*-ul germanic ori *Ferox*-ul latin sunt termenii prin care se exprimă condiția ieșită din comun a acestui erou. „Este vorba despre o furie transfigurantă, despre o frenezie prin care omul se depășește, schimbându-și comportamentul și uneori și forma, devine un fel de monstru neobosit, insensibil sau chiar invulnerabil, infailibil în mânuirea armelor și cu o privire de neînfruntat. Apariția sa triumfătoare pe câmpul de luptă este un fel de «demofanie»: numai văzându-l și auzindu-i strigătul, adversarul este pătruns de spaimă, paralizat, pietrificat..." (G. Dumézil, 1942, p. 17)

Imaginea indo-europeană a eroului, a învingătorului prin excelență, s-a dezvoltat de-a lungul secolelor în limitele trasate de miturile specifice grupurilor sociale ale războinicilor. Acestea au furnizat nu atât o narațiune închegată, care să epuizeze toate sursele de inspirație, cât un corpus de categorii ideale, de trăsături definitorii cărora trebuia să le corespundă toți luptătorii legendari. Mi se pare deci firesc ca toposul „furiei sacre", general răspândit în spațiul indo-european, să poată fi identificat și în manifestările culturale ale poporului român.

Una dintre figurile importante ale panteonului geto-dac trebuie să fi fost și o zeitate a războiului, analogă cu Ares ori cu Marte. „Pe Marte – zice Iordanes –, goții (= geții) l-au adorat întruna printr-un cult foarte sălbatic (căci victimele lui erau prizonierii uciși), socotind că arbitrul războiului trebuie împăcat prin vărsare de sânge

omenesc. Lui i se închinau primele prăzi, lui i se atârnau pe trunchiurile copacilor spoliile." (apud. H. Daicoviciu, 1965, p. 175) Grecul Ares, care se pare că a coborât tot de pe plaiurile geto-tracice, era renumit, printre altele, pentru strigătul său asemănător tunetului. Iute la mânie și belicos, era întruchiparea unui ideal al *heros*-ului grec. Ne putem închipui că omologul său carpatic trebuie să fi avut funcții și atribute asemănătoare, în virtutea unității elementelor ce compun acest complex mitic.

Mulți dintre acești zei sunt, de asemenea, legați de cultul totemic al lupului. Latinul Mars era, la origine, reprezentat ca un lup. Acest animal, carnasierul prin excelență, a fost întotdeauna văzut ca model arhetipal al luptătorului (Eliade, 1970). Lucrul este valabil pentru civilizațiile europene; în cele asiatice, leul avea același rol. De altfel, cunoscuta comparație după care eroul se repede între dușmani ca un leu (lup) între oi nu este numai o simplă imagine poetică; substratul ei este mult mai adânc, trăgându-se din repertoriile imagistice ale mitologiei războiului.

Pentru mulți istorici ai religiilor, lupul a fost strămoșul totemic al unui clan de vânători (carnasierul este vânătorul exemplar). Fiind întemeietorul respectivei societăți, oamenii credeau că se trag din el și că după moarte se întorc în el. Ne sunt familiari, în aceeași ordine de idei, cei doi lupi care îl însoțesc pe Odin și în pântecele cărora, după moarte, se odihnesc eroii. Se pare că astfel de credințe acopereau o largă arie a culturilor străvechi europene (S. Reinach, 1922). Riturile de inițiere prin care tânărul accede la condiția de războinic erau legate de prezența strămoșului totemic. Dobândirea noului statut uman și social era închipuită ca o moarte temporară urmată de o nouă naștere, fapt figurat (adeseori) prin ingurgitarea tânărului de către animalul totemic, care apoi îl expulza din vintrele sale. Vânarea și consumarea totemului îi asigura viitorului războinic, printr-un sacrificiu de comuniune, consubstanțialitatea cu zeul.

Toată această lungă paranteză își arată utilitatea, dacă celor spuse până acum le mai adăugăm și alte două observații: vânătorul a fost modelul luptătorului, iar războinicul, prin „furia sacră", se transforma în animalul-zeu: „ ... el își schimbă într-adevăr înfățișarea umană cu una animală, urs ori taur, lup sau câine, a căror formă o ia adeseori." (G. Dumézil, 1942, p. 19) Iar dacă *daos* a însemnat în frigiană „lup", atunci nu este exclus ca dacii să-și fi luat numele de la animalul lor totemic (vezi și stindardul lor), corelat cu existența confreriilor de războinici (teză susținută de M. Eliade, 1970). De aceea, „Mars" al dacilor nu trebuie să fi fost prea depărtat de cultul lupului totemic, model divin al luptătorului. Complexul acestui zeu ar asocia, pe lângă funcția războinică și pe aceea infernală, ceea ce ar aduce un posibil argument pentru orientarea preponderent chtoniană a mitologiei geto-dace.

Pe de altă parte, copacul încărcat cu arme și trofee (spoliile amintite de Iordanes) este o imagine cu o mare audiență în cultura europeană. La origine, trebuie să fi fost un ritual legat de cultul copacilor, precum și de teama față de acțiunea malefică pe

care încă ar mai putea-o exercita armele celui învins. Suspendarea în aer, arderea ori imersiunea lor, interdicția atingerii lor sunt procese analoge celor funerare: scopul tuturor este purificarea (S. Reinach, 1922). Evoluând de la acest substrat, copacul încărcat cu arme a devenit un fel de însemn și atribut al eroului. Haiducul nostru sălășluiește întotdeauna într-un „cerdac" aflat în preajma „fagului" încărcat cu arme: „Pân' la fagul Miului / Din codrii Cobiului / Să-i vedem fagu-ncărcat / Și de arme-mbrebenat / Cu suliți și cu pistoale / Ce lucesc frumos la soare." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 367) În folclorul românesc, imaginea s-a îmbogățit și cu conotațiile legate de imaginea „copacului lumii", ax al întregului cosmos. Așa cum în colinde gazda ospătează la masa încărcată și așezată sub „mărul raiului" și haiducul va chefui tot sub fagul sacru, împodobit cu arme.

Textul folcloric păstrează însă și alte atestări, mult mai semnificative, despre ceea ce va fi fost odată complexul mitologic al războinicului. Imaginea, portretul haiducului, s-a constituit pornind de la coordonatele structurilor mitice legate de *„furor sacer"*, transfigurând realul în sensul unui model cultural („pattern") determinat. Putem dovedi astfel că faptele și aspectul haiducului nu sunt simple hiperbole (figuri ale limbajului), ci toposuri mitice (figuri culturale, cu o reverberație mult mai amplă).

Privirea haiducului ne reamintește vechea analogie dintre războinic și animalul carnasier: „Apoi căutătura lui / Seamănă cu-a lupului; / Când se uită pe sub gene / Și măria-ta te-ai teme... / Mustățile-i ca de rac / Și le-nnoadă după cap; / Face nodul cât pumnul / Și rânjește ca ursul, / De bubuie tot locul / Și ți-e groază de dânsul." (idem, p. 147) Găsim aici mai ales o fizionomie ieșită din comun (la antipod față de aceea a lui Făt-Frumos din basme), a cărei funcție este analogă grimasei (ori tatuajului) războinicului: ea terifiază, intimidează adversarul. Apariția sa exercită un efect paralizant: „Tot voinici / Aleși / Panduri / Tâlhari / Neaoși / De păduri. / Când îi vezi / Te îngrozești, / Te crucești / Și-ncremenești, / N-ai, frate, să mai trăiești." (idem, p. 415) Un asemenea portret nu este prea departe de modelul antic al războinicului. Iată cum arată cel care l-a învățat pe Heracles arta pugilatului: „Harpalicus / Din Fanotea, pe care nici chiar de departe zărindu-l / N-a îndrăznit cineva să-l aștepte-mpotrivă la luptă; / Vai! așa crunte sprâncene umbreau fioroasa lui față!" (Teocrit, 1969, pp. 104-105) Asemenea „sprâncene înfiorătoare" pot fi regăsite și în portretul lui Novac: „Al Novac, Baba Novac / Cu barbă albă de-un veac; / Când se uită, te despică; / Când privește, te-ngrozește. / Ridică sprâncenele / Să-și vadă bocalele." (S.C. Timoc, 1967, p. 83)

Dacă tuturor acestor factori le mai adăugăm și chiotul haiducului, obținem un portret complet, în linia complexului descris până acum pentru mitologia indo-europeană: „Mustețele ca de rac / Și le-nnoadă după cap. / Face nodu ca pumnii / Și răgne ca bivolu, / De te spăimânți de dânsu." (I. Bârlea, 1968, vol. I, p. 17) Și ca termen de referință, să folosim printre atâtea exemple, două pasaje ilustrative din *Iliada:* Hector,

mâniat de moartea vizitiului său iubit, se repede în luptă „răcnind ca o fiară", „crunt ca Gorgona privind", înspăimântând și înmuind brațele aheilor. Iată și cunoscutul pasaj al mâniei lui Achile:

„... Dând fuga la șanț după zid, el s-aține
Mai la o parte de-ahei, urmând chibzuita povață
Dată de Tetis și țipă de-acolo vârtos...
Cum este sunetul pătrunzător ce răsună din gura
Trâmbiței, când nemiloșii dușmani o cetate-mpresoară.
Tare tot astfel a fost și strigătul dat de Achile.
Cum i-auziră puternicul glas de aramă, cu toții
Se-ngroziră troienii..." (Homer, 1967, pp. 152-153)

În consens cu aspectul său exterior, haiducul este o ființă belicoasă și irascibilă: „Tot voinici / D-ai Oltului, / Cum îi place / Codrului, / Cum nu-i vine / Câmpului: / Lungi / De mână, / Tari / De vână, / Tot porniți pentru pricină; / Lungi / În coate, / Lați / În spate, / Cu hanghere / Ferecate; / Cu mustața-n barbaric, / Cum stă bine / La voinic." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 375) Atitudinea sa în fața primejdiei este ireconciliabilă și orgolioasă. Ea ne amintește de vorbele prin care G. Dumézil (1942, p. 99) caracteriza eroul roman: „Horațiu este un violent, atitudinea sa este, în mod constant, un amestec de orgoliu și impetuozitate sălbatică, atât de bine exprimat de adjectivul *ferox*." Haiducul are conștiința puterii și demnității sale, iar abdicarea de la codul vitejiei i se pare a fi cea mai mare înjosire. De aici, replica sa disprețuitoare (replică-refren care apare în majoritatea cântecelor haiducești): „Căpitan Bălăurean, / Nu sunt muiere din sat / Să mă dau ție legat, / Ci-s voinic cu comănac; / Oți vedea ce-am să vă fac." (Gh. Crețu, 1970, vol. V, p. 262) Haiducul trebuie nu numai să înfrunte potera, ci să o și zdrobească de unul singur. Iar aceasta nu este o faptă strategică, rod al unui plan de luptă, ci una spontană, rezultat al vitejiei sale ieșite din comun. Găsim aici încă un ecou al lui „furor sacer", ecou legat de valoarea pe care societățile de războinici o confereau individului de excepție, viteaz fără egal între semenii săi. Și pentru a-și pune mai bine în evidență faptele, el va învinge întotdeauna de unul singur în fața unei mulțimi pestrițe de adversari. Raporturile nu sunt însă egale: eroul este proiectat ca un gigant, inamicii apar ca niște pitici lipsiți de orice putere. De aceea, un „voinic" care s-a lăsat prins de poteră nu merită acest nume: „I-auzi nene-n Câmpulung / Mi-o prins potera-un haiduc / Și mă mir de voinicos / Cum l-a pus potera jos." (idem, p. 160)

Hainele eroului nu sunt mai prejos de statura și aspectul său fizic. Textul mai păstrează date referitoare la o îmbrăcăminte care va fi fost cândva una cu implicații ritualice – ea este făcută din blana animalelor ucise, dovadă probabil a vitejiei sale cinegetice: „Din cincizeci de piei de lup / Și-a făcut cojoc pe trup, / Guleraș nu i-a ajuns. /... Din șaizeci de piei de urs / Și-o făcut cojoc pe trup, / Mânecă nu i-a ajuns."

(Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 160) De altfel, se știe că primele armuri au fost tocmai blănurile de animale. Heracles, de exemplu, după ce a ucis leul din Nemeea, s-a acoperit cu blana lui (act magic, având ca efect transmiterea forțelor animalului înfrânt). Se pare că la originea acestor imagini (să ne amintim și de ciclul legendar inspirat de Viteazul în piele de tigru) stă tot vânătoarea inițiatică: uciderea animalului-totem aduce după sine transferul de forțe și identificarea cu fiara înfrântă. „Hades purta un cap de lup, care răspândea întuneric... Junona are uneori un cap de capră deasupra propriului său cap. Alopekis-ul tracilor era o blană de vulpe cu labele încrucișate sub barbă și cu botul așezat pe țeastă. Atunci când Heracles îmbracă pielea jupuită a leului din Nemeea, falca animalului îi stă deasupra frunții... După Propertius, Romulus purta o «*galea lupina*», îmbrăcat cu această armură, luptătorul se transformă într-un zeu cu mai multe fețe, dintre care una este adevărată, a sa." (J. Baltrusaitis, 1975, p. 21)

Este firesc ca și armele sale să fie unele de excepție. În durda haiducului intră gloanțe „cu chivără", iar efectul ei se dovedește distrugător: potera este în întregime lovită. Concepțiile referitoare la existența unei arme magice își au originea în obiectele ritualice (toporul, măciuca, sabia) presupuse a fi transmise de chiar zeul adorat. Ele sunt încărcate cu valențe magice și apotropaice, conferind puteri nelimitate posesorului. Legenda și basmul au creat un bogat repertoriu de întâmplări brodate în jurul „istoriei" unei arme miraculoase. Transmisă din moși-strămoși, pe măsură ce servea la noi fapte vitejești, ea se încărca de noi puteri.

În consens cu aspectul său gigantic, haiducul, după cum bine se știe, consumă cantități nelimitate de alimente și, mai ales, de băuturi. Când intră în crâșmă, golește dintr-o răsuflare toate buțile de rachiu și de vin, și tot însetat rămâne. El bea cu ocaua și cu vadra, fără să contenească, până ce termină toate rezervele hangiței. Cantitățile imense de vin pe care le consumă ne reamintesc concepțiile străvechi asupra băuturii magice. O asemenea licoare sfântă este garanția oricărei reușite. Zeii înșiși o consumă pentru a-și menține condiția de nemuritori. Fie numele ei soma, hidromel, nectar ori, pentru muritori, vin și bere, ea aduce acel surplus de forțe necesar obținerii stării de *furor* și realizării unor fapte ieșite din comun. Dionisismul, cu manifestările sale orgiastice, era o formă, poate mai puțin riguroasă, de a dobândi (prin consumul băuturii sacre și prin acte ritualice) comuniunea cu divinitatea, care consta în realizarea ipostazei bahice, în ieșirea din sine, în certitudinea că omul a devenit receptaculul puterilor zeiești. Ideea identificării cu divinitatea, realizată prin consumul unei băuturi sacre și printr-o stare de entuziasm (fie el *furor* ori extază dionisiacă), este puntea care unește riturile războinice cu cele ale sărbătorilor agrare: „Succesul armelor, ca și al plugului ori al cuvântului și gestului sacru, depinde de rezervele de forță de care dispune omul, de aptitudinea sa de a le actualiza și de a le proiecta într-o criză eficace. Această unitate profundă, radicală, a principiului tuturor

activităților umane ar merita un examen aparte. Ea cuprinde ceea ce noi numim *nebunie* și în privința căreia anticii știau legăturile secrete cu geniile, forța și fecunditatea." (G. Dumézil, 1942, pp. 24-25)

Dar înainte de a atinge forma supremă a puterilor sale, „furia sacră", haiducul cade uneori într-o stare de totală pasivitate. El adoarme, dar adoarme atât de adânc, încât nimic nu-l mai poate clinti din imobilitatea sa. Acum, el capătă ceva din nemișcarea și aspectul mecanic al regnului vegetal: „Vântul de sus adia, / Chica lui o resfira / Ca grâul primăvara." (Gh. Crețu, 1970, vol. V, p. 219) Toposul „somnului nepomenit" în care e cufundat haiducul este analog cu acela din colinda leului (vezi cap. *Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor).*

Două elemente esențiale sunt prezente – protagonistul nu poate fi trezit prin mijloace obișnuite și el nu poate fi ucis în timpul somnului: „Ce să-i facă nu știa / Că e dres și fermecat, / Nici de paloșe tăiat, / Nici de pușcă împușcat, / De muieri nu e stricat." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 226) Badiul, Bâcu, Gruia și Vâlcan (ori Tanislav) pot fi legați doar în timpul somnului. La trezire, își regăsesc forțele pierdute, făcând inutile viclenia și truda vrăjmașilor. S-ar părea că, în timpul somnului, puterile ascunse „dospesc" în adâncimi, pentru a răbufni odată cu trezirea. Bănuiesc că adormirea haiducului, letargia sa totală trebuie legate tot de caracterul inițiatic al complexului mâniei sacre. Fiecare dobândire a stării de *furor* este o experiență nouă, o reluare a tuturor treptelor inițierii. Se știe că foarte multe cicluri inițiatice cuprind, ca o etapă, somnul ritualic. Analogată probabil cu ciclul morții și al renașterii, cu perioada de comuniune cu divinitatea, adormirea constituie anticamera pentru desăvârșirea ciclului inițierii. Iar omologarea somnului haiducului cu acela al leului ne oferă argumentul ce susține ideea că și acest *topos* este o reminiscență a vechilor scheme mitologice. Leul aparține lumii de dincolo, iar simbolurile ce-l înconjoară au un pronunțat caracter chtonian. Totul se învârte în jurul imaginii somnului ca mijloc de pătrundere în altă lume, de comunicare cu zeul. Atunci când se trezește, haiducul aduce din adâncurile adormirii toate energiile acumulate: furia este forma de exteriorizare a acestora. Rostul mâniei este esențial pentru atingerea condiției eroice. Ea „îl ridică pe om deasupra lui însuși, îl face să ducă la capăt isprăvi *(exploits)* pe care altfel nu le-ar putea înfăptui niciodată." (G. Dumézil, 1942, p. 23) Textele subliniază adeseori că, înainte de a acționa, haiducul trebuie să se mânie: „Și Novac s-o mâniat / Și pe toți că i-o tăiat." (I. Bârlea, 1968, vol. I, p. 21); „Gheorghe că se supăra, / Punea mâna pe durda." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 403); „Rău Novac s-a mâniat, / Pe urma lui s-a luat." (Gh. Crețu, 1970, vol. V, p. 196); „Florea dacă auzea, /Rău foarte se oțăra." (idem, p. 226); „Iacă Stanciu ce făcea? / Voie Voichiței că-i da, / Voichița se înfuria, / Mâna pe durdă punea." (idem. P. 265) Cel mai adesea, nimic din jurul haiducului nu cauzează mânia; în acest sens, de suprafață, ea pare a fi pur și simplu gratuită. Dar înainte de a făptui, pentru a atinge starea profundă

și eficientă eroic, eroul trebuie să se mânie. Deci nimic nu este gratuit: totul ține de o logică de adâncime, determinată de modelul mitic arhaic.

Odată atinsă starea de *furor,* faptele haiducului se înscriu pe linia evenimentelor ieșite din comun. Ele oglindesc declanșarea forțelor imense zăgăzuite până acum. Eroul nostru smulge copaci, rupe funiile (împletite în șase!) cu care este legat, strivește poterile etc. Cu cât dușmanii sunt mai numeroși, cu atât energia și entuziasmul său războinic sunt mai mari: „Împăratu de-auzea, / Pe loc se cutremura, / Multă oaste ridica, / Câtă frunza și iarba. /... Începu Pătru-a tăia, / A-i tăia, a-i ciormănea: / Când fu soarele-n chindie / Tăia Patru șapte mie." (S.C. Timoc, 1967, p. 159) ș.a.m.d. Purtat de elanul său, haiducul nu se mai poate opri. Forțele cuprinse-n el deborde-ază: el trebuie să-și risipească energia în alte și alte fapte: „Mă-mpărate luminate, / Adu-mi oaste să mă bat, / Că paloșu mi-a turbat, / Ochii-n cap s-au tulburat." (ibidem) Ieșirea din starea de *furor* presupune rituri specifice. Eroul, nemaifiind stăpân pe sine însuși, lăsându-se acționat de puteri ce-l depășesc, poate deveni un adevărat pericol social. Pentru readucerea lui la condiția umană sunt necesare rituri de purificare și de resocializare. O altă baladă românească păstrează poate un ecou din aceste străvechi configurații. Copilaș-Roman luptă cu atâtea mii de turci, încât el vine astfel spre casă: „Venea Roman cucăind, / Cu murgulețul buiestrând / Și cu gura suduind, / Cu sabia flușturând, / Că i se părea / Că tot tăia. / La Constantin ajungea și din gură-așa-i zicea / – Genunche tu la pământ, / Ai grijă să nu te stric, / Că eu-s, frate, ciumărat, / Prea mulți turci frate-am tăiat! / Constantin cum auzea / În genunchi se slobozea / Și făcea cum el putea, / De sabie-i apuca, / Calul la frâu îi lua / Și la cort că se ducea. / Trei fete de împărat / Când baba mi le-a chemat / Lui înainte-i ieșea / Una-n brațe-l sprijinea, / Una bine-i așternea, / Una cu vin îl stropea / Pân' la fire își venea." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 293) Cât de mult seamănă episodul cu legenda lui Cuchulainn analizată de G. Dumézil (1942, pp. 40-50, 58-65, 105-115)! În ambele cazuri, eroul nu-și mai poate opri elanul războinic; el este prins prin viclesug și adus împotriva voinței sale în societate; temperarea se va face prin intervenția factorului feminin. De abia după acest „tratament", eroul „ciumărat" (mânios) poate să-și vină „la fire", să se reîncadreze în limitele comportamentului social normal.

Manifestându-se ca o forță naturală stihială, haiducul nu poate fi decât imun la efectul armelor. Felul său de a lupta instituie opoziția dintre puterea fizică naturală (de fapt, supranaturală!) și forța artificială a armelor: „Căpitanu ce-mi făcea? / La poteră poruncea, / Cura gloanțele ca ploaia. / Așa Stanciu ce-mi făcea? / Gura, frate, că-și căsca, / Gloanțele-n gură sprijinea / Și-n palmă le aduna / Și-ndărăt le azvârlea." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 387) O asemenea faptă depășind limitele omenescului a fost precedată tot de o furie sacră. (Stanciu amenințase astfel: „Că de-oi sta a mă mânia...") Haiducul disprețuiește armele, punând mai mult preț pe forța individuală, pe lupta dreaptă. Un cântec haiducesc exprimă foarte exact acest ideal vitejesc: „Cine-i

tânăr și voinic / Iese seara pe colnic / Fără puști, fără pistoale, / Numai cu palmele goale." Imaginea eroului „dres" (vrăjit) este o încercare de motivare a invincibilității lui. Prin pierderea codului mitologic, o seamă de elemente culturale s-au golit de sensul inițial, rămânând neacoperite de o motivație explicită. Ele au fost reinterpretate, explicitate prin elemente (atunci) actuale ale vocabularului cultural. În locul cauzalității mitice a intervenit motivația magică: nu ciclul inițierii, nu condiția eroică, ci un act vrăjitoresc, oricând posibil, asigură invulnerabilitatea eroului.

Dar și un alt element important, legat de interdicțiile ritualice referitoare la statutul războinicului, a rămas atestat de textul folcloric. Haiducul, pentru a-și menține puterea, trebuie să nu se spurce. El păstrează întotdeauna o stare de puritate fizică: într-adevăr, Vâlcan e „dres" și „fermecat", dar nici „de muieri nu e stricat". (idem, p. 354) Asemenea lui, Miu își afirmă condiția sa inalterată: „Ori trupșorul meu / Îți pare greu, / Că e nensurat, / De nimic stricat." (idem, p. 299) Tanislav este la rândul său caracterizat ca un „voinic curat" (S.C. Timoc, 1967, p. 160), iar Voichița, singurul personaj feminin acceptat între haiduci, se refuză menirii sale femeiești: „– Alei, soră-mea Voica, / Hai, neică, cu mine-n sat / Să te dau după bărbat, / Că ți-o fi, măre, păcat / Cu trupul nedezmierdat. / – Mâncă-l țeapă de bărbat. / Mai decât eu cu bărbat, / Mai bine-n cap comanac, / Să intru-n codru cu drag." (Gh. Crețu, 1970, vol. V, p. 265)

Curățenia eroului se leagă tot de condiția ritualică a războinicului. Tot ce ține de sfera domestică și de universul feminin îi repugnă. S. Reinach (1913) a arătat cât de profunde pot fi implicațiile poziției sociale și ale interdicțiilor ritualice în acest caz. La gali, în zilele premergătoare înfruntării, luptătorii trăiau izolați de sat. Mai mult chiar: în cazul în care fiul unuia dintre ei s-ar fi apropiat de tatăl lui, acesta se considera pătat, atins în imunitatea dobândită prin inițiere. Contactul cu universul cotidian, cu întrupările sale domestice, duce la o pierdere de energie, periclitând însăși capacitatea de luptă a eroului. El nu va mai putea dobândi starea de *furor*, va rămâne un simplu muritor, lipsit de aportul puterilor supranaturale.

Pe un asemenea fond de putere nelimitată apare și *hybris*-ul eroului. Dar *hybris*-ul său este, în esență, mult mai complex. Pentru a-l înțelege, în felul său specific de a fi, trebuie să revenim la modelele mitico-ritualice indo-europene. Ciclul epic legat de faptele eroului războinic cuprinde, alături de latura luminoasă a personajului, și un șir de acțiuni care par a așterne un văl de umbră peste chipul întotdeauna nepătat al faptelor. Revenind asupra temelor eroice, G. Dumézil (1971) a numit acest complex narativ „cele trei greșeli funcționale ale războinicului": în miturile indo-europene, trei eroi de excepție, reprezentând trei culturi distanțate în timp și spațiu, se înscriu în aceleași scheme epice. Grecul Heracles, scandinavul Starcatherus și indianul Sisúpala întruchipează un destin identic, legat de cele trei „greșeli funcționale". Cele trei *hybris*-uri specifice, prin care eroii încalcă ordinea firii, afectează trei orizonturi diferite ale existenței.

a) jignindu-i pe zei (Heracles), păcătuind în timpul unui sacrificiu solemn (Starcatherus) ori încercând chiar să-l împiedice (Sisúpala), se revoltă și încearcă să răstoarne ordinea sacrului;

b) atunci când se lasă dominați de frică și atacă în absența adversarului (Sisúpala) devin subit lași și își omoară prin viclenie dușmanul (Heracles, Starcatherus), încalcă exact normele codului eroic;

c) în sfârșit, ordinea morală a omenescului este nerespectată atunci când personajele noastre răpesc ori fură femei hărăzite a fi soațele altora.

Vom folosi în cercetarea noastră câteva texte edificatoare din ciclul epic al *Novăceștilor* care, prin elaborarea mai îndelungată și prin autonomia temelor, pare a fi mai apropiat de sursele străvechi de inspirație. Analize ulterioare vor putea extinde aceste observații și la alte texte, din alte zone epice.

În mod surprinzător, raportarea neînfricaților eroi la ordinea sacrului este absentă în balade. La o privire mai atentă observăm că divinitatea tutelară, sursă de autoritate absolută, atotștiutoare și salvatoare pentru protagoniști, este înlocuită de prezența bătrânului Novac. Vorbele sale au valoarea unor sentințe. O deplină omnisciență, deghizată în înțelepciune bătrânească, străbate din toate faptele sale. Locul zeului este aici luat de părintele atotputernic. Organizare familială patriliniară, întărită de cultul strămoșilor, autorizează, pe plan epic, o asemenea substituire. De altfel, întotdeauna este vorba despre „bătrânul" Novac, iar barba sa colilie îl apropie de imaginea unui vestit rege legendar, Charlemagne *„à la barbe fleurie"* („cu barba înflorită"). Aspectul, comportamentul și atributele sale îl fac să intre în categoria suveranității incontestabile. Foarte multe cete de eroi se află sub oblăduirea unui conducător renumit adeseori nu prin forța sa, ci prin bătrânețea și înțelepciunea sa. El este regele prin excelență, adică substitutul zeului suprem. Un exemplu este edificator: vitejii inegalabili reuniți în jurul mesei rotunde se supun legendarului rege Arthur; să nu uităm că el păstrează o strânsă legătură cu lumea magică (prin Merlin și zâna Viviane), ceea ce-i întărește prestigiul și îl apropie de orizonturile sacre ale lumii. Poate în același sens ar trebui menționată aici și familiaritatea lui Novac cu corbul, care îi este însoțitor și mesager. Ea reamintește un alt prototip al suveranului-magician: Odin. Dar, cum o simplă asemănare figurativă nu este suficientă pentru stabilirea unei analogii funcționale, vom rămâne în stadiul simplei menționări, fără a urmări implicațiile acestei observații.

Interesant este faptul că eroii despre care vorbește Dumézil atacă sacralitatea tocmai printr-o ofensă adusă regelui (ca reprezentant al zeului): Sisúpala vrea să-l oprească în timpul marelui sacrificiu adus lui Brahma; Stareatherus îl ucide pe rege în timpul unui sacrificiu; Heracles, la rândul său, primește pedepsele zeiești pentru a-și ispăși revolta față de regele Euristeu.

Gruia, eroul cel mai activ din această familie (se luptă cu șarpele, încearcă să răpească o zână, o răpește pe fata cadiului și se află în permanentă hărțuială cu turcii), va fi adeseori pus în ipostaze incomode față de tatăl său. Pe cât de dinamică, pe atât de orgolioasă și nemăsurată e firea eroului. Bătrânul, neîncrezător în „maturitatea" și vitejia fiului, îl supune la mai multe probe. Rostul încercărilor, ca și în riturile de inițiere, este de a dovedi că respectivul personaj a parcurs toate treptele inițierilor și este demn să intre în tagma războinicilor. Or, Gruiță este încă mic și crud. Dorința lui de a se căsători (drept pe care-l au numai cei care au terminat ciclul inițiatic) este deșartă. Novac îi va da o replică plină de causticitate: „Gruiță, copil de rând / Și cu capul cam bolind, / Tu nu ești de însurat, / Toate fetele te bat / Și nici un război n-ai spart." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 79) Urmează apoi descrierea modelului eroic, așa cum îl întrupase odinioară Novac; orice războinic trebuie să i se conformeze pentru a-și merita numele. Bătrânul ne apare astfel ca un instigator de norme, ca legiuitorul prin excelență, într-un cuvânt, ca un strămoș mitic: „Că eu când m-am însurat / Șapte războaie am spart / Și buzdugan am avut, / Buzdugan greu, de temut, / Buzdugan de nouă pente. /... Când cu buzduganul dam / O sută pe loc turteam, / Mare rău că le făceam. / Și-am luat-o pe mamă-ta / Să nu crezi cu celaina, / Ci-am luat-o cu sabia." (ibidem) În consecință, și Gruia trebuie să-și răpească mireasa: e vorba despre o zână sălbatică, un fel de Gorgonă a plaiurilor noastre. Înfruntarea cu fata pădurii rezolva cele două laturi ale probei: pe de o parte, el trebuie să înfrângă un monstru, pe de alta, își răpește mireasa, așa cum trebuie să facă orice războinic cu fală. Din acest moment, balada evoluează în sensul unui *topos* bine-cunoscut din colinda leului: fata doarme (nepomenită) sub un copac, iar Gruia nu se încumetă s-o trezească. Înfruntarea este una fără arme: trânta. Rezultatele ei sunt jalnice pentru tânărul îndrăzneț. Conflictul va fi tranșat de bătrânul Novac, într-o manieră specifică celei din colinde: „Și Novac ce mi-ți lucra?/Mâna pe sub brâu îi băga,/ De trei ori o învârtea/ Și de vatră mi-o trântea,/ Oasele îi pârâia/ Apoi sabia scotea,/ Capul fetei îl tăia,/ În suliță îl punea/ Și acasă îl ducea." (idem, p. 82) Interesant este că, înainte de declanșarea șirului de evenimente, Gruia își amenință astfel tatăl: „Iar de nu mi-i însura / Vei păți-o tu așa: / Eu hoț mă voi face / Și nu ți-oi da pace: / Acas-oi veni, / Pe tine te-oi omorî." (idem, p. 78) În ultimă instanță, problema se pune în termeni de succesiune: autoritatea supremă, resimțită ca opresivă, trebuie înlăturată. Îndrăzneala este maximă, iar desfășurarea ulterioară a baladei accentuează opoziția configurată inițial: tânărul orgolios și slab și bătrânul viteaz și cumpătat. De altfel, neascultarea sfaturilor tatălui său este întotdeauna fatală pentru Gruia: el este prins de turci și-și ispășește din plin gestul necumpătat. La Țarigrad, după ce este legat în timpul somnului letargic, la trezire nu-și regăsește condiția eroică și nu este în stare să rupă funiile. Seria de opoziții dintre Gruia și tatăl său se consolidează cu încă o trăsătură: fiul este un haiduc frumos, care se distinge nu prin

aspectul terifiant, ci prin delicatețea trăsăturilor (nu are, deci, trăsăturile specifice războinicului). Gruia va sta apoi prizonier „șapte ani și jumătate", pentru a-și ispăși astfel necugetarea. Dacă începutul baladei se așază sub semnul revoltei lui Gruia, care încalcă sfaturile părintești: „El în seamă nu băga / Ce tatăl său îi spunea." (idem, p. 144) Finalul are o accentuată tentă moralizatoare: „Gruiță, copilul meu, / Tu faci tot de capul tău / Și n-asculți cuvântul meu, / Rău te bătu Dumnezeu." (idem, p. 154) Atitudinea iconoclastă a lui Gruia își are originea în aceeași structură tipică: tânărul erou nu se poate supune hotărârilor regelui, autorității sale. Desigur, faptele lui nu au pregnanța și greutatea „greșelilor" eroilor amintiți. În folclorul românesc, ele nu afectează statutul regalității sacre, ci, dimpotrivă, intervențiile salvatoare ale lui Novac îl întăresc. Faptele sale vor să arate – încă o dată – că bătrânul deține puterea și înțelepciunea supreme, că abaterea de la vorbele sale duce la un eșec sigur. Direcționarea acestui *topos* către o finalitate pedagogică se datorează funcției sociale și orientării eticizante a baladei, tendinței ei de a instituționaliza modele ideale de comportament social. De aceea, ea conține întotdeauna o apologie a ordinii date, a valorii bătrânilor (în cazul de față), punând în inferioritate tendințele centrifuge, autonomia și faptele necugetate ale tânărului erou. Textul cuprinde întotdeauna un mesaj implicit, în egală măsură restrictiv (arată interdicțiile fundamentale) și prescriptiv (oferă modele instituționalizate de comportament). Din această cauză, *hybris*-ul eroului față de regalitatea sacră și de autoritatea supremă nu putea să apară în astfel de texte; iar acolo unde mai există indicii care ne-ar aminti de un asemenea complex, ele sunt sufocate de ramificațiile moralizatoare ale baladei.

Mult mai marcată este cealaltă greșeală a războinicului: încălcarea codului eroic. Există, în același ciclu epic, un personaj (Pruncul de turc) care, deși înzestrat cu puteri supranaturale, nu înfruntă vitejește pe nici unul din neamul Novăceștilor. De fiecare dată, el recurge la același vicleșug: „Dar turcu-i ca câinele. /... De Gruia se-apropia, / Mâna la brâu își punea, / Buzduganul își trăgea, / O dată îl răsucea, / *Ochii Gruii îi fura* (subl. n.)/ Și unde, Doamne, că îmi da..." (idem, p. 181) sau „Făcea turcu cum făcea,/ Ochii lui Novac fura." (idem, p. 164) El îi învinge nu printr-o luptă dreaptă, ci prin înșelăciune, printr-o manevră care evită înfruntarea reală de forțe. Păcatul este cu atât mai mare, cu cât înfruntarea este fratricidă: viteazul turcit este și el din neamul Novacilor. Destinul său stă în permanență sub semnul *hybris*-ului. Primul vine din prezumția cu care se angajează să prindă toată familia vitejilor, cu alte cuvinte să-și ducă la pieire tatăl și frații. Orgoliul său nu este însă dublat și de o vitejie exemplară: nu prin luptă, ci prin înșelăciune îi poate înfrânge. Odată recunoscut și integrat neamului său, petrecerea eroilor debutează sub semnul altui *hybris:* „Când îmi fu despre beție, / Despre dalba vitejie, / Ei toți mi se lăudau / Care de ce-s mai viteji. / Se lăuda turcu că știe / Să-nșele cu viclenie, / Bădița se lăuda / Că-i vânător num' așa; / Ioniță mi se lăuda / Că știe bine-a lupta; / Gruia jos nu se lăsa, / Ci și el mi se lăuda / Că

știe bine-a tăia; / Novac și el se lăuda / Că știe bine-a striga / De răsună văile, / Se cutremur' pietrile, / Se spăimântă fiarile / Și se-omoară oamenii!" (idem, pp. 186-187) Tema strigătului haiducului, cu virtute paralizantă, este bine-cunoscută epicii eroice. Numai că deseori acest chiot, expresie a întregii forțe înmagazinate în erou, capătă dimensiuni cosmice: munții se clatină, văile se surpă, apele-și ies din matcă. Este firesc ca Baba Novac, sinteză a modelului eroic, să dețină o asemenea putere. Strigătul său declanșează haosul în sânul naturii: nu omul, ci stihiile furtunii cutremură firea. Să ne amintim că, la antipod, cântecul lui Orfeu, blândul poet, era în măsură să armonizeze întreaga natură, să o pună-n mișcare, într-un sens contemplativ și pașnic însă. Folclorul nostru păstrează ideea cântecului care răstoarnă rânduielile naturale. În balada *Ghiță Cătănuță*, atunci când eroul cere soției sale să-i cânte, ea îi răspunde astfel: „De-oi începe a cânta / Munți, măre, s-or dărâma, / Livezi, măre, s-or încurca, / Apele s-or tulbura, / Păduri mari or răsuna." (Gh. Crețu, 1970, vol. V, p. 373) Dar despre ce cântec o fi vorba? Desigur, nici despre doină, nici despre cântecul de leagăn și nici despre alt fel de *cântec*! De fapt, este vorba despre un fel aparte de (să-i zicem) cântec haiducesc, de altă natură decât cel obișnuit. Căci cauza furtunii, după cum bine o știe soția lui Ghiță Cătănuță, stă în tăria, în calitățile ieșite din comun ale glasului ei: „Un pustiu de glas ce-l am, / De frică nu-l încerc neam." (S.C. Timoc, 1967, p. 297) Întotdeauna m-am întrebat cum va fi fost închipuit acest cântec. Aspectul său este cu totul inedit și textul o subliniază: „Vezi un cântec aiducesc / Cu viers dulce femeiesc" (idem. p. 198); „Dar știi, Ghiță, au nu știi / Că viersul meu femeiesc / Seamănă haiducesc." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 234) Este limpede că, pentru autorii baladei, o asemenea alăturare a avut un înțeles deosebit. Pe de o parte, pot să cred, acceptând ideea că într-adevăr cântecul insolit era cântat efectiv, că este vorba de un șir despre chiote haiducești și atunci poate că nu în cântecul ca atare trebuie să căutăm ineditul situației, ci în întâlnirea interzisă dintre glasul femeiesc și cântecul haiducesc. Femeia, după cum se știe, era respinsă de ceata de războinici. Iar când era acceptată, statutul ei era integral modificat. Haiducul trebuia să fie curat pentru a avea certitudinea (imaginară) că este imun și că a realizat starea ideală de *furor*. Balada ne spune că în tinerețe nevasta lui Ghiță hălăduise cu Păunașul Codrilor și cu haiducii. Dar prin căsătorie ea și-a pierdut statutul inițial. Recuperată în spațiul socializat al universului domestic, reluarea cântecului haiducesc era un act interzis. De aici și efectul distrugător al cântecului: ceva făcut împotriva firii lucrurilor va duce la distrugerea armoniei generale a lumii. Și, mai rău chiar, la trezirea din somn a stăpânului locului, care este „fiul codrilor, / voinicul voinicilor". Înfruntarea dintre el și nou-venitul nu este decât o consecință firească a *hybris*-ului inițial.

Găsim aici o temă epică bine-cunoscută: de câte ori viteazul din epopee sau Făt-Frumos din basm pătrunde într-o lume interzisă lui, pentru a-l chema pe stăpânul locului la luptă, sună din corn, lovește o poartă ori rupe o frunză care declanșează o adevărată

furtună a naturii. Un exemplu, printre atâtea altele, al acestui mod de a-și anunța prezența găsim în romanul cavaleresc *Yvain – cavalerul cu leul:* „Ajunse la fântână și văzu acolo tot ce i se povestise. Fără să se așeze la ușă sau să întârzie vreo clipă, vărsă pe lespedea de smarald apa din găleată. Și de astă dată se porni vânt și grindină... Însă de cum dădu Dumnezeu vreme frumoasă, păsările veniră pe crengile pinului și începură să ciripească de bucurie, deasupra temutului izvor. Bucuria nu dură însă mult timp; aprins de mânie mai tare ca focul, se arată pe dată un cavaler care stârnea în jurul lui mai mult vuiet decât boncăluitul cerbilor la vânătoare." (Chretien de Troyes, 1976, p. 15)

Vechimea motivului este un fapt dovedit cu prisosință: în monumentala sa lucrare *Creanga de aur,* J. Frazer dezvăluie substratul mitico-ritualic al acestor motive epice. Plecând de la descrierea tradițiilor și legendelor țesute în jurul altarului lui Zeus de la Dodona, el a identificat în mai multe culturi, de pe toate continentele, elemente analoge. Ritul este unul specific societăților agrare; la baza lui stă credința în puterea (magică) a regelui de a asigura și menține fertilitatea naturii. Atât timp cât suveranul-magician este o prezență în plenitudinea forțelor sale, ființa sa va transfera asupra lumii înconjurătoare toate energiile depozitate în ea. Când regele începe să dea semne de slăbiciune, un pericol amarnic apasă asupra întregii naturi: secarea forțelor vitale. Societatea se crede, de asemenea, amenințată și reacționează violent. Regele este înlăturat și înlocuit cu un succesor mai viguros. Periodic, paralel cu ciclul sărbătorilor calendaristice se dezvoltă un ciclu de ceremonii sociale, în care regele trebuie să dovedească, la crugul noului an, că încă este în posesia rezervorului de energie cosmică prin care s-a consacrat ca suveran (J. Frazer, 1980).

Preotul din Dodona, alesul zeului, răspunzător de bunăstarea lumii, păzea zi și noapte, cu sabia în mână, altarul de sub stejarul sacru. Dar nu templul îl apăra el cu atâta ardoare, cât propria lui viață. Căci, spune legenda, oricine voia să-i ia locul putea, după ce a rupt o creangă din copacul consacrat, să-l înfrunte. În cazul în care îl învingea, sacerdoțiul sacru i se transmitea ca un drept inalienabil: victoria sa era dovada că el se află în posesia unor energii superioare înaintașului său.

Dintr-o asemenea structură mitică arhaică s-au dezvoltat o seamă de complexe epice, legate mai ales de violarea unui teritoriu interzis, lupta cu stăpânul locului, victoria și încoronarea noului domn și căsătoria cu soția celui înfrânt. Toate aceste teme își au originea în concepția „competitivă" asupra regalității, legată de ciclul de ceremonii agrare ale începutului de an.

Ghiță Cătănuță trebuie să-l înfrunte și el pe acel Păunaș al Codrilor, conducător al haiducilor. Pe această temă arhaică, orientarea moralizatoare a baladei așa-numit „familiare" a altoit o nouă dimensiune: obligațiile miresei față de soțul ei. În combinație cu motivul căsătoriei între „străini", niciodată privită favorabil de obștea autarhică (vezi și balada *Voica),* motivul și-a pierdut unul dintre elementele originare: stăpânul locului, înfrânt de noul-venit, nu îi cedează acestuia soția; de fapt, vrea să i-o

răpească (despre mecanismul inversiunilor simbolice, vezi cap. *Inversiunile simbolice în folclorul românesc).* Dar conflictul este mult mai profund. Insistențele cu care eroul nostru o provoacă pe mândră să cânte trădează o adâncă nemulțumire lăuntrică. E ca și cum el ar anticipa evenimentele ulterioare, singurele prin care va putea proba credința soției: „De când, mândro, te-am luat / Adevărul nu mi-ai dat, / Nici cântec nu mi-ai cântat." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 234) Sentimentele mândrei erau împărțite între cei doi combatanți. Căci Ghiță Cătănuță o răpise primei iubiri, o răpise – aș putea zice – condiției haiducești, pentru a o reda satului: „Dar știi, Ghiță, au nu știi / Că io, chiar de mititică / Eram bașii ibovnică? /... Mai știi, Ghiță, au nu știi / Că el mică m-a iubit / Io mare l-am părăsit, / Inimioara i-am pârlit." (idem, pp. 235-236) Prin acest adaos, raporturile dintre personaje se reordonează, iar configurația vechiului mit este refăcută. Îi regăsim, în pozițiile lor firești, pe toți participanții la intrigă: stăpânul locului, deranjat de prezența intrusului; nou-venitul, care-l înfruntă și-l învinge; femeia pe care ultimul o răpește primului, ca preț al victoriei sale. Numai că în baladă răpirea iubitei Păunașului se petrece în două etape: o dată pașnic, prin căsătorie, și a doua oară prin luptă, pentru a întări ceea ce deja se înfăptuise.

În aceeași manieră se comportă și viteazul turc. El pătrunde în codrul stăpânit de Novac, tulburând tihna acestuia: „Și-ncepea de-mi chiotea, / De tot tare îmi țipa, / Și de chiotele lui / Pica frunza codrului. / Tot țipa și chiotea, / Nime-n lume n-auzea, / Făr' bătrânul de Novac / Din frumosul lui cerdac / Ce din gură-așa zicea: / – Și tu, Gruio, puiul neichii, / Ian tu bine îmi pornește / Colo-n vale-n codru verde / Ca să vezi că cine țâpă / Liniștea noastră o strâcă." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 180) Înfruntările succesive care urmează îl opun pe intrus „campionilor" locului, într-o succesiune tripartită, analogă celei din basm, unde Făt-Frumos înfruntă pe rând pe cei trei zmei. Ideea luptei dintre „campioni" unul contra trei apare și în ciclul epopeic războinic (vezi G. Dumézil, 1942, pp. 51, 103-105). Felul în care Baba Novac i se adresează lui Gruia arată clar că este vorba despre o înfruntare individuală, în care, mai presus de toate, stau valoarea, vitejia fiecăruia dintre combatanți: „Tu cu el să te lovești, / La min' să nu te gândești." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 181) În cele din urmă, chiar bătrânul trebuie să facă față, singur, invadatorului. Este lupta decisivă, care îl opune pe tânărul viguros bătrânului încărcat de ani și încercat în lupte. Opoziția dintre cele două vârste care-și dispută supremația apare, și mai bine marcată, în altă baladă haiducească, în *Miu Cobiul.* Schema epică este aproape identică. Eroul pătrunde-n codru cântând: „Merge hăulind, / Merge chiotind / Din gură cântând." (S.C. Timoc, 1967, p. 203) Îl trezește pe bătrânul Ianoș; presimțind pericolul, acesta își trimite haiducii să-l prindă pe intrus și, cum ei nu sunt în măsură să-l supună, înfruntarea decisivă va avea loc tot între cei doi „campioni". Iar conștiința diferenței de vârstă dintre ei (ca premisă epică a conflictului) este vie, versurile o redau cu prisosință: „Ianos dumneata, / Eu sunt copil / Da tu om bătrân! Ai să ne

luptăm." (idem, p. 208) Interesant că în ambele balade lupta este înfățișată ca paricidă: nou-venitul este, de fapt, fiul celui pe care-l va omorî. Tema este frecventă și în mitologia antică: Oedip, Iason, Theseu vor cauza moartea părinților lor, o premisă a instaurării lor ca regi. Putem presupune că relațiile dintre rege și succesorul său trebuie să capete o asemenea coloratură atunci când regalitatea a devenit apanajul unei caste nobiliare, transmițându-se ereditar: vechile mituri trebuiau puse în acord cu noile forme sociale. Reintegrarea lor în mecanismul funcțional al societății s-a făcut pe această cale: nou-venitul, cel plin de puteri, nu poate fi decât fiul regelui. Paricidul imaginar se situează între vechea structură mitică și noul sistem de relații sociale. El le mediază și transformă elementele dintr-un cod în termenii celuilalt.

Revenind, după lungi paranteze, la înfruntarea de chiote dintre turc și Baba Novac, se poate observa că ea finalizează și sancționează purtarea neloială a tânărului, încălcarea prescriptelor vitejiei. Căci acum se produce cel de-al doilea *hybris* al turcului: el îl provoacă pe Novac să chiuie haiducește. Turcul însuși dezrădăcinase întreaga natură prin chiotul său: în fața amplorii acestei isprăvi, el nu poate concepe o altă forță superioară lui. În virtutea victoriei asupra celor trei, nutrește convingerea că chiotul său trebuie să fie suprem, deoarece este manifestarea energiei învingătorului, adică a celui mai puternic. Numai că viteazul turc uită un lucru: el și-a învins adversarii nu prin vitejia proprie, ci prin vicleșug. Raportul de forțe a fost inversat, relațiile reale dintre eroi sunt alterate. Este aici un sistem foarte interesant: turcul victorios este convins că este cel mai puternic, deci că posedă cel mai amplu chiot; deoarece victoria sa se datorează vicleniei („greșeala războinicului"), toată ecuația cade și de aici se trage sfârșitul tragic al turcului. Din nou se află față-n față orgoliul tânărului erou și cumpătarea bătrânului luptător. Iar deznodământul nu poate fi decât unul: „Când cei trei s-au întors / Pe turc mort l-au aflat jos / Și pe Novac mânios / C-a strigat și-a omorât / Pe fratele lor cel turcit." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 188)

În ceea ce privește ultima zonă atinsă de „greșelile războinicilor" (zona domestică), prin răpirea femeilor, nu putem spune că haiducii noștri ar fi mai prejos decât iluștrii lor înaintași epopeici. Numai că adeseori raporturile cu universul feminin se complică în mod fatal. Gruia, răpind-o pe fata Letinului, este pe punctul de a comite un incest. *Hybris*-ul aparține, de fapt, lui Novac. Ca și Sisúpala, el frânge echilibrul căsătoriei, cucerind-o pe aceea care era sortită altuia. El a păcătuit în fața ordinii umane, iar consecințele faptei sunt suportate de fiul său. Situația este identică cu aceea a lui Ghiță Cătănuță, care fură o femeie hărăzită stăpânului codrului. Nevasta sa îi aparține doar pe jumătate: de aici sentimentul lăuntric de frustrare, încrâncenarea și setea lui arzătoare de a se înfrunta cu acela care, înaintea lui, a furat inima mândrei. Privind textul în litera lui, din perspectiva criticului literar, observăm că opoziția schițată mai sus este deosebit de spectaculoasă. Ghiță Cătănuță o are pe mândra lui, dar nu și dragostea ei; haiducul din codru a pierdut-o, dar păstrează amintirea și garanția

unei iubiri de nestrămutat. Semnificația poetică este inerentă mitului. Fenomen de mare condensare, aproape totalizator, el se deschide spre ample orizonturi lirice. Faptul că analiza noastră nu se oprește asupra lor nu înseamnă că le ignoră ori le contestă.

Dar nu numai mândra își poate părăsi iubitul; și haiducul o lasă uitată, renunțând la iubirea ei în favoarea altor aspirații. Lucrurile se complică însă atunci când cea părăsită este o zână, o ființă supranaturală. Și din nou cântecul, cântecul „haiducesc", este cel care atrage pedeapsa. Este singurul mijloc prin care cea părăsită îl poate recunoaște pe erou: „Și știi, taică, sau nu știi / Că de-atunci nu-i așa mult, / C-o nevastă am avut. / Pe nume cum o chema? / Savai zâna Magdalina, / Și pe ea eu am lăsat / Și ea tare s-a jurat / Pe mine când m-o afla / Pe loc mă va săgeta. /... Gruia-ncepe a cânta, / Munții că se legănau, / Lemnele se scuturau, / Multă frunză îmi pica, / Zâna adormită era. /... Și ea, zău, se pomenea / Când bine se pomenea / Glasul Gruii auzea / Și pe loc îl cunoștea." (Al. Amzulescu, 1967, p. 70) În altă baladă, femeia părăsită va fi cea care-l va trăda pe haiduc. Potera îl va prinde, greșeala inițială primindu-și sancțiunea (idem, pp. 73-74).

După cum se poate observa din cele de mai sus, fiecare greșeală a războinicului a atras după sine ispășirea unei pedepse. Aceste greșeli sunt „funcționale" (după cum le numește Dumézil), pentru că ele îi permit războinicului, prin jocul dintre înfruntări și înfrângeri, să se perfecționeze în condiția sa de viteaz. Ele apar ca trepte inerente ale inițierii din ciclul epic al luptătorului, trepte prin care el se purifică și accede, mai curat, la o stare superioară. Sensul cathartic pe care-l îmbracă atât epopeile antice, cât și baladele românești stă mărturie despre destinația și efectul acestui complex.

În ceea ce privește teritoriul românesc, el păstrează majoritatea elementelor acestui univers mitic. Analiza celor „trei greșeli funcționale" ne-a arătat că, deși nu au pregnanța din alte creații epice, ele s-au îmbogățit, în același timp, prin adăugarea unui „*hybris*" nou: cântecul interzis. O analiză aprofundată concepției despre cântec, așa cum a fost formulată de folclorul nostru, corelând asemenea date cu multe altele, risipite în nenumărate texte, ar duce la nebănuite revelații.

Astfel de elemente sunt o dovadă elocventă a integrării noastre în circuitul marilor valori culturale indo-europene, a unității de civilizație arhaică ce străbate această imensă arie geografică. Să nu uităm că textele analizate de G. Dumézil au fost scrise și au *fixat* cultura popoarelor respective așa cum arăta ea acum câteva mii de ani. Textele noastre au început să fie culese de abia din secolul al XIX-lea. Folclorul nostru a păstrat structurile de bază specifice fondului indo-european, *dezvoltându-le însă în creații culturale proprii.* Poate oare vreun cuvânt, concept ori simbol să cuprindă uimirea pe care o încearcă cercetătorul în fața unei asemenea sinteze? Fie ca cele scrise până acum să trădeze, dincolo de dorința de precizie și rigoare științifică, de setea de a convinge cu argumente solide și palpabile, starea de permanent entuziasm care l-a călăuzit pe autor atunci când redacta rândurile de față.

Balada Milea şi alte sugestii pentru o mitologie a zeului şarpe

Balada *Milea* este considerată de Gheorghe Vrabie o „întruchipare originală a ceea ce se cunoaște în folclorul universal sub denumirea germană «*die Losgekaufte*», adică motivul răscumpărării". (Gh. Vrabie, 1966, p. 440) Acest text s-ar integra complexului mai larg, cunoscut sub numele de „proba iubirii", care cuprinde un număr deosebit de mare de scheme epice caracteristice atât pentru basm, cât și pentru baladă. Cercetarea baladei ca ansamblu de motive și teme interrelaționate implică o opțiune metodologică determinată. Este vorba despre o perspectivă imanentă, analogă celei din critica literară, care se va opri la ceea ce spune textul, fără a fi interesată de ceea ce el nu spune, dar presupune. Balada este înțeleasă ca o unitate de sine-stătătoare, desprinsă de contextul socio-cultural respectiv și care funcționează ca un corpus narativ închis, suficient sieși.

Analiza mitologică nu se limitează numai la înțelesurile cuprinse în textul epic actual, la valențele sale pur formale. Semnificația unei balade nu este nici cuprinsă și nici epuizată de litera textului. Dimpotrivă, ea este o rezultantă care se ivește din convergența mai multor serii de factori. De aceea, cercetarea noastră va obliga textul la o dublă deschidere: către contextul social în care el funcționează (într-un sens întotdeauna bine determinat) și către substratul arhaic de la care, prin adăugiri și devieri de scene succesive, s-a dezvoltat corpul epic. Semnificația actuală a unei manifestări folclorice nu este dată numai de ceea ce este ea acum, ci și de ceea ce a fost ea odinioară. Cele două demersuri cuprind o lărgire a sferei de înțeles a obiectului cercetat, atât pe plan sincronic (contextul social), cât și pe plan diacronic (substratul arhaic). În ambele momente ale analizei suntem interesați de raportul dintre textul studiat și contextul înglobant care îl determină și-i dirijează semnificația către anumite valori.

În cazul de față, la o privire mai atentă, nici nu se poate vorbi despre o narațiune articulată, ci mai degrabă despre o *situație* epică elementară: eroul le cere rudelor și apoi soției sale să-i scoată șarpele din sân. Rudele îl refuză, invocând diferite pretexte, în timp ce soția credincioasă bagă mâna „pe sub zăbun" și scoate nu un șarpe,

ci pungi de aur. Caracterul static al intrigii îmi pare a fi un argument serios în favoarea vechimii motivului care stă la baza baladei (M. Pop, P. Ruxăndoiu, 1977, p. 282). Ea a rămas într-un stadiu genuin, nemaiintrând în circuitul dezvoltărilor epice specifice altor categorii de balade. Pentru că orice evoluție epică înseamnă, înainte de toate, autonomizarea textului, ruperea lui de determinările contextului socio-cultural respectiv. Motivele epice se vor combina acum în virtutea unor legi proprii (logica narativă), care nu mai țin seama de factorii exteriori, ci numai de raporturile formale dintre constituenții textului epic. În situațiile în care intensitatea acțiunii mediului social și ceremonial asupra textului a fost constantă de-a lungul anilor, acesta s-a păstrat în forme suficient de non-epice pentru a putea considera textul strâns înrudit cu miturile originare (vezi exemplul colindelor, bocetelor, descântecelor etc.). În cazul baladelor din ciclul familial, presiunea factorilor extratextuali a fost deosebit de puternică. Dacă vom privi contextul socio-ceremonial în care erau cântate, afirmațiile de mai sus vor apărea deplin justificate.

Prin aluzii sau prin îndemnuri directe, baladele reamintesc, justifică și întăresc normele etice și sociale de comportament. Care să fie oare cauza deschiderii „pedagogice" a genului? O primă explicație are un caracter sociologic: balada se cântă în momentele festive ale vieții satului, legate de riturile de trecere. La aceste ceremonii, care marchează schimbarea statutului social al colectivității, lua parte toată suflarea. Era un bun prilej de reafirmare, pe toate căile (începând de la actele ceremoniale și până la textele literare), a coeziunii grupului social, coeziune care se manifesta în primul rând prin chiar perpetuarea tradiției. Nu strica deci ca mesajul etic implicit al acestor datini să fie afirmat încă o dată, ba chiar să fie instituționalizat prin transfigurarea lui pe un plan fabulos. Balada, textul de excepție, la a cărei performare înceta orice altă activitate, oferea un cadru ideal. Și astfel, temele constitutive ale genului au fost dirijate și explicate prin codul eticii sătești, al normelor ei de comportament social. Lucrul a fost favorizat și de faptul că temele baladelor proveneau din străvechi structuri mitice. Or (și aici stă a doua explicație, cu caracter genetic), ele implicau deja o anumită dimensiune pedagogică. Mitul, narând o faptă de excepție și de început de lume, oferă totdeauna și modelele generale de comportament uman. El indică interdicțiile și cauzele lor, precum și normele etice.

Balada *Milea* se constituie, deci, ca o apologie a soției fidele, punând în umbră rudenia de sânge; tema este antitetică celei din *Ghiță Cătănuță* și din alte cântece asemănătoare. Situația este relativ izolată, deoarece în majoritatea textelor folclorice poate fi descifrat elogiul (explicit sau implicit) adresat părinților și familiei, a cărei coeziune este proiectată ca valoare supremă.

Nunta, moment festiv al vieții comunității rurale, era un prilej deosebit de prielnic activării tezaurului epic. Desigur, textul cântat într-un anumit moment al ceremonialului era ales în funcție de contextul respectiv, de microgrupul social care-l

solicita, de poziția și dorințele sale. Este evident că o baladă ca *Ghiță Cătănuță* avea, implicit, o funcție „pedagogică": ea avertiza mireasa, printr-un mesaj de tip estetic, asupra datoriilor ei. Este probabil că o asemenea baladă n-a fost niciodată solicitată de rudele fetei. Ele, însă, ar fi cerut un text care să pună în valoare calitățile miresei, în același timp aruncând în umbră familia mirelui și drepturile ei asupra tinerei perechi. Opoziția epică din textul baladei corespunde unei opoziții sociale: aceea dintre rudele miresei și cele ale mirelui. Privită din perspectiva unei interpretări sociologice, balada apare ca o actualizare, pe plan metaforic, a unei relații sociale reale. Ea are funcția de a pune în evidență și de a consacra (prin virtuțile ei artistice) meritele soției și, indirect, pe cele ale grupului ei social, într-un context ceremonial în care, după cum se știe, acest grup este, în cea mai mare parte a timpului, pus într-o situație de inferioritate.

Dar există în text și alte elemente care permit o mai largă înțelegere a opoziției inițiale. În acest sens putem afla o seamă de lucruri interesante, dacă analizăm răspunsul fiecăreia dintre rudele cărora Milea le cere ajutorul. Ele motivează refuzul de a-l sprijini nu prin argumente de tip psihologic (frică, dușmănie, indiferență față de erou), ci prin fapte care se referă la rolul și răspunderile lor în sânul colectivității. Tatăl îi răspunde astfel: „Decât să fiu fără mână, / Mai bine eu fără tine." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 215) El are îndatorirea de a întreține familia. Un cap de familie ciung nu și-ar mai putea îndeplini rolul social, iar între familia pe care trebuie s-o hrănească și față de care are răspunderi și unul dintre membrii ei, tatăl nu are altă alegere. Cititorii *Amintirilor* lui Ion Creangă își amintesc de discuțiile aprinse purtate în jurul „școlarizării" copilului bălai. Ele se desfășurau nu în termeni etici, ci economici: nu necesitatea de a trimite copilul la școală era contestată, ci posibilitățile tatălui de a-i da bani, păstrând în același timp și un fond pentru nevoile familiei. O situație analogă este și aceea a familiei Moromeților din romanul lui Marin Preda. La același scriitor răzbate și ecoul primei situații: un tată care se sacrifică pentru o cauză, rămânând mutilat, pierde iubirea soției sale. Ea îi va reproșa că în acele momente el nu s-a gândit mai întâi la îndatoririle sale familiale, la securitatea familiei (este vorba despre romanul *Intrusul).*

Tot din perspectiva codului nescris al obligațiilor față de familie și de obște, a locului și a datoriilor în sânul colectivității sătești sunt date și celelalte răspunsuri. Mama va spune: „Fără mână nu pot fi, /Făr' de tine pot trăi. / De-o fi ta-tău sănătos / Facem altul mai frumos." (Gh. Vrabie, 1966, p. 442) Mama este o virtuală născătoare de copii. Între Milea și viitorii săi fii, alegerea este deja tranșată. Sora își motivează astfel răspunsul: „Șarpele m-o îmbuca, / Ciungă-n lume-oi rămânea, / De râsul flăcăilor, / De rușinea fetelor." (ibidem) Intră aici în discuție chiar menirea unei fete: o fată schiloadă nu se va putea mărita. Irosirea vieții ei, faptul că nu va lăsa urmași nu reprezintă numai o dramă individuală, ci și o pierdere pentru întreaga societate. Fratele îi va replica:

„Decât să fiu fără mână, / Tot mai bine fără tine, / Căci mai sunt voinici ca tine." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 215) Valoarea individuală nu primează deci în fața valorii sociale. Nu soarta lui Milea contează, ci aceea a grupului.

Un vers din baladă mi se pare relevant. Milea se adresează astfel fratelui său: „Neică neicușorul meu, / Amândoi suntem d-un tată, / *Crescui în pustietate.* " – ș.a. (ibidem) El este deci un înstrăinat, unul dintre aceia care au stat departe de colectivitate și care, în consecință, este proiectat spre periferia ei (se pare că este oier, deoarece este întrebat dacă nu și-a pierdut oile). De altfel, Milea strigă „dintre lunci", venind din afara satului spre familie, de undeva din spațiul natural către spațiul social. Fiind un înstrăinat, trăind departe de clocotul vieții cotidiene a satului, el este mai puțin valorizat de către obștea sătească: între el și colectivitate (mai exact grupul familiar) desigur că ultima primează. În consecință, dacă satul și familia îl refuză, Milea este mult mai legat de nevasta sa, și ea „streină" (față de neamul eroului). În ultimă instanță, căsătoria unește doi „streini", de unde și coeziunea ei: „Decât un tată și o mamă, / Mai bine o puică cu milă, / Că de-ar fi cât de streină / Are dor și are milă, / Decât un frate și-o sor' / Mai bine o puică cu dor, / Să fii cât de striior, / Prinde milă, prinde dor." (idem, p. 216)

Să revenim acum la cauza conflictului: șarpele din sân. El se strecoară sub haina lui Milea în timp ce acesta dormea: „Sub ăl păr mare, rotat / Puținel somn am somnat, / Frumușel vis am visat, / Bur de ploaie m-a plouat, / Florile s-au scuturat, / Șarpele-n sân mi-a intrat, / Șarpele bălăurel / Tot cu solzii de oțel, / Șarpele balaur / Cu solzii de aur." (idem, p. 214)

Toposul sugerat de baladă amintește de scena similară din legenda biblică. Totul se petrece sub copacul cosmic, interpretat de specialiștii în mitologia comparată ca *axis mundi,* loc de contact între sacru și profan, punct de intruziune a lumii fabuloase în cea cotidiană (scena descrisă aici îi corespunde și unei secvențe similare din colindele de însurătei). Sub un copac consacrat (el sprijină lumea și face contactul între zonele celeste, pământești și infernale), eroul adoarme. În timpul ieșirii sale, prin somn, din condiția normală, se produce o deschidere a cosmosului: visul frumos, ploaia (inițial, ploaia de flori din copacul raiului), favorizează apariția unei ființe sacre. Dar ea nu aduce, ca în colinde, un mesaj benefic, ci unul malefic. Într-o variantă a baladei, lucrurile se petrec astfel: „Am greșit și-am adormit / Sub un pom mare-nflorit / Și vântul mi-a adiat, / Florile s-a scuturat, / Pe mine m-a-mpresurat / De-un șarpe-n sân mi-a intrat." (C. Mohanu, 1975, p. 271) În ce va fi constat greșeala lui Milea? În pătrunderea (ca în colinde, balade și basme) într-un spațiu interzis, de care nu se mai poate desprinde, fiind „împresurat" de „troienele" de flori? Sau, poate mai verosimil, în adormirea sub copacul sacru? Interdicția somnului este una dintre probele tipice ale inițierii feciorești, bogat atestată de documentele etnografice și literare (vezi cap.

Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor). Această imagine a proliferat în mod deosebit în sfera epică, putând fi frecvent întâlnită în balade și basme.

Pe de altă parte, să nu uităm că cei care adorm în locuri pustii, considerate malefice, riscă să intre sub puterea ielelor, a vâlvelor sau a dracului; tot acum, spun eresurile populare, ei riscă să fie atacați de șerpi, care pot intra, în timpul somnului, în corpul celui adormit.

Șarpele din balada *Milea* este un „balaur cu solzi de aur". Înclin să cred că descrierea nu este una „realistă", ci una alegorică, imaginea solzilor de aur fiind o aluzie, codată metaforic, la banii din pungi. În sprijinul celor spuse mai sus, să citățm un text deosebit de interesant: „Era un balaur aici, la Pietrele Roșii: balaur făcut de hoți. Acolo ei au avut doi brazi, la o distanță ca d'ici până-n gardu ăla (sic!). Unul era mai înalt, cică pân' la gura peșterii, și-acolo aveau balaurul lor. Era bani pe sârmă, înșirați, făcuți în chip de balaur." (informație de teren, Chirca Toader, sat Băiașu, comuna Perișani, 1976) Mai multe elemente interferează aici. Balaurul, păzitor al comorilor, este un străvechi element mitologic (vezi M. Eliade, 1964, p. 249). Haiducii, la rândul lor, sunt depozitarii unor comori „jurate", despre care se credea că sunt blestemate și că nimeni nu se poate atinge de ele (vezi Ov. Bârlea, 1976, p. 142). Cum ideea intangibilității tezaurului ascuns trebuia exprimată și formulată cumva, „logica epică" a utilizat diferite soluții: monstrul păzitor, comoara mișcătoare, pământul care o acoperă și se deschide doar la rostirea unei formule magice etc. Iar balaurul deține, fără nici o îndoială, întâietatea în ceea ce privește ființele ce apără secretul bogățiilor ascunse. Laicizarea concepției sătenilor despre lume a eliminat substratul magic în explicarea multora dintre fenomenele înconjurătoare. Narațiunile respective, chiar dacă golite de orice valoare euristică, sunt încă prezente în repertoriul epic al satului. Faptele povestite de ele se cereau totuși motivate în vreun fel anume. Comoara interzisă trebuie păzită de cineva, chiar dacă nu mai beneficia de statutul unei ființe sacre. Sub presiunea acestei necesități *artistice* de motivare a complexului *epic* respectiv s-a născut imaginea „șarpelui-machetă", în care tradiționalii solzi de aur (element mitologic) au devenit „bani înșirați pe sfoară" (element anecdotic).

Șarpele din textul nostru nu este însă un balaur propriu-zis (adică un monstru zburător), ci doar o reptilă cu un statut aparte. Acțiunea sa este nocivă: încolăcit în jurul eroului, el „suge" din Milea toată „vlaga": „Când se-ntinde / Mă cuprinde. / Se zgârcește, / Mă sfârșește." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 214) În general, șerpii din mitologia românească nu reușesc să-l înghită pe îndrăznețul care-i înfruntă: de obicei, ei se încolăcesc în jurul lui, strivindu-l. Ne aflăm în fața unui *topos* deosebit de interesant: acela al șarpelui care înghite doar pe jumătate un cerb (pentru iconografia medievală, vezi J. Baltrusaitis, 1975, p. 148) sau un tânăr erou. Imaginea apare în colinde, basme și balade, acțiunea șarpelui fiind întotdeauna identică: el îl „suge" pe voinic de putere.

Atunci când vorbim despre ciclul mitologic animalier trebuie să distingem între acele reprezentări în care vietatea (zoologică) se regăsește în modelul mitic și acelea în care ea este depășită (prin atribute ținând de domeniul fantasticului), fiind prezentată ca o alcătuire plurimorfă. Ea se transformă acum într-o ființă fabuloasă, care aparține mai puțin mitului și mai mult ciclului epic propriu-zis. În folclorul românesc, polaritatea este bine ilustrată de figura mitică a „șarpelui".

În jurul acestei reprezentări se concentrează un număr deosebit de mare de atribute și funcții, unele dintre ele diametral opuse. Simplul fapt că ele sunt legate de o apariție biologică ori de o imagine identică nu este suficient pentru a le grupa într-o categorie omogenă. Mult mai exact este să considerăm că o figură mitică este mai întâi un ansamblu de funcții (definite de întrebarea „ce face?") și de-abia în al doilea rând o reprezentare ca atare (definită de întrebarea „cum arată"?). Pornind de la astfel de criterii se pot distinge două tipuri de ființe mitice amalgamate în complexul „șarpelui".

a) Vom întâlni o reprezentare malefică, legată de un animal fantastic (balaur, scorpie și chiar zmeu), care în general înghite ființe vii. Nu cred că o asemenea apariție se leagă de cultul șarpelui propriu-zis. Scorpia sau balaurul prezintă o sumă de trăsături care îi orientează mai mult către monștrii răufăcători, cu un inventar morfologic exuberant, îmbogățit mereu de jocul imaginației. Aceste „animale" au aripi și zboară, aruncă flăcări pe gură, sunt imense și secretă substanțe ucigătoare pentru întreaga natură. Sunt aici nu atribute născute dintr-un complex mitico-ritualic originar, ci dezvoltări pur epice. E vorba, deci, despre reprezentări compozite, desprinse din substratul inițial, conturate în urma jocului (mai mult sau mai puțin aleatoriu) al imaginației narative.

Dacă cele spuse mai sus sunt adevărate – mi s-ar putea replica –, ce se întâmplă atunci cu balada *Mistriceanul?* Nu se zice aici că șarpele casei, ființă benefică, crește și ajunge apoi un monstru ucigător? „Șarpele dacă auzea / El era ca undreaua / Cu Mistricean că creștea. /... Șarpele-n coadă se lungea / Și în căpățână se mărea, / Iar trupul mare se făcea / Aproape cât butia." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, pp. 37-38) Cred că acest text, dominat și condus de o puternică intenționalitate etică, a subordonat și a contopit, pentru exprimarea unei idei moralizatoare, mai multe toposuri mitice diferite. Este greu de acceptat ca șarpele casei, ființă întotdeauna protectoare, să fie identificat subit, în urma blestemului mamei, cu un balaur răufăcător. Mai firesc este să credem că, în urma presiunii exercitate de finalitatea „pedagogică" a textului, s-au contopit două imagini: aceea a șarpelui casei și aceea a balaurului. Logica baladei este narativă, nu mitologică: totul trebuie justificat sau cauzat de fapte cuprinse în textul epic, nu presupuse de contextul mitic sau ritual. Blestemul mamei nu putea fi auzit de vreun balaur aflat peste nouă mări și nouă țări. Șarpele casei, stând sub prispă, era mult mai aproape. Teza baladei este următoarea: blestemul mamei are forță

supremă – morala ei este aceasta: o mamă nu trebuie să-și blesteme copilul niciodată, căci spusele ei vor deveni, cu forța unui *fatum* inexorabil, realitate concretă.

Ce putea oare face ca eroul de excepție, învingătorul monștrilor, să fie, totuși, înfrânt de forțele răului? Evident că un *hybris!* Al său ori al mamei sale, acum nu mai contează. Iar pentru folclorul românesc, *hybris*-ul prin excelență a fost blestemul și mai ales blestemul de mamă. Cea care a dat naștere unei ființe nu-i poate hotărî și moartea. Vorbele ei nemăsurate capătă greutatea unei sentințe. Destinul care-l nimicește pe erou este, la urma urmei, o pedeapsă aruncată asupra mamei. Ulterior, prin mutații cu finalitate etică, motivul blestemului a căpătat o direcționare unică: eroul își ispășește vina de a fi călcat o interdicție formulată de părinții săi (vezi baladele *Voica* ori *Golea).* Pentru a ucide un „Făt-Frumos" ca Mistricean, șarpele trebuie să „crească" și să capete dimensiunile unui balaur. Șerpii devin balauri, nu datorită unei creșteri biologice, însoțită de o banală modificare a dimensiunilor, ci printr-un salt ontologic, cauzat de un ritual magic: „La o anumită epocă, mai ales vara... se strâng grămezi de mai mulți șerpi și «se bat», se luptă, se mănâncă... Încep să sufle și se face o movilă de spume, deasupra căreia se alege piatra scumpă sau diamantul... mare cât un ou de gâscă. Acest fel de a se aduna e cunoscut sub numele «fierb» piatra scumpă. Unul dintre șerpi... o mănâncă, o înghite... și devine balaur... și pleacă sburând prin văzduh." (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 186) De aceea, explicația epică, de tip imanent, nu este în concordanță cu statutul mitologic al celor două reprezentări polare: șarpele casei și balaurul. Toate aceste argumente îmi permit să cred că în balada *Mistriceanu* (text direcționat de o puternică finalitate etică) s-au amalgamat mai multe elemente arhaice, autonome inițial, care au generat un tot epic unitar, dar contradictoriu mitologic.

b) Cealaltă reprezentare a șarpelui este una benefică, legată de o ființă protectoare, binevoitoare cu oamenii. El le dezvăluie secretele firii, manifestându-se ca o prezență oraculară și omniscientă. „Șarpele «de casă» e blând, mănâncă lapte din blid alături de copii... el nu face rău, nu trebuie omorât... căci simbolizează chiar norocul casei." (idem, p. 288) O altă credință ne arată că șarpele care a făcut rău oamenilor este condamnat de însuși regnul natural: „Pe cel ce a mușcat oameni, pământul nu-l mai primește." (ibidem)

Și cum asemenea complexe apar în civilizațiile de tip agrar (și deci sedentare), iată-l pe șarpele benefic migrând dinspre străfundurile pădurii către prispa casei: „Când cultul eroului s-a stabilit, nu puține case aveau un *heros oikuros* (un spirit binevoitor) al lor, care proteja casa și care, în mod obișnuit, apărea sub forma unui șarpe nevătămător, așa cum se întâmplă și azi în multe case țărănești din Grecia *(șarpe* – n.n.), care este tratat cu bunăvoință, în credința că el va aduce noroc." (H.J. Rose, 1959, p. 34) În același sens, Teofrast amintește că oamenii pioși când vedeau un șarpe din specia socotită „sfântă" nu pregetau a-i construi un altar de erou și a-l adora ca

atare (apud. Ed. Saglio, 1926, pp. 34-35). Se pare că nici zeitățile supreme nu au putut evita circuitul domestic. Grecii îl adorau și pe „Zeus Ktesios, păzitor al casei, pe care-l reprezentau ca pe un veritabil geniu domestic sub forma unui șarpe." (M. Eliade, 1964, p. 77) Intrând în complexul cultului eroului, șarpele va căpăta valențe chtonice. El va deveni un trimis ori chiar un simbol al lumii subpământene. Căci, dacă sufletul celor dispăruți se retrăgea în lăcașurile adâncului, cu atât mai mult șarpele, ființă dispărând printre pietre în ascunzișuri întunecoase, va fi în măsură să-i reprezinte: „Șerpii sacri sunt una din mărcile spiritelor chtoniene, cărora le sunt oferite, în mod frecvent, prăjituri de miere. Totul pare a fi în conexiune cu pământul și fructele sale, care este cel mai nimerit simbolizat de șarpe." (W.K. Guthrie, 1961, p. 228) Datina de a oferi morților prăjituri din miere și lapte (substanțe despre care se credea că au capacitatea de a reînvigora, având calități analoge apei vieții) apare și în folclorul românesc. Este vorba despre obiceiul de a face colăcei pe care-i mănâncă copiii în afara casei, în așa fel încât să lase cât mai multe firimituri. Ele, se zice, sunt pentru furnici. De fapt, ideea este aceeași: alimentul ritualic trebuie să ajungă în adâncul pământului, acolo unde sufletul celor dispăruți sălășluiește și de unde își cere hrana cuvenită. Un alt obicei ne arată raportul dintre cultul șarpelui și cel al strămoșilor. Aceștia beneficiază, la începutul primăverii, de o seamă de sărbători (vezi „moșii" și „babele") care au ca scop captarea bunăvoinței lor. Strămoșul este și un dispensator de fertilitate, iar prezența lui activă în viața naturii asigură o recoltă bogată. Or, tot în această perioadă se sărbătoresc și Alexiile (în 17–18 martie). În mod ciudat, aici apare și șarpele: „Ies din pământ toate jivinele care au stat amorțite... Înviază șerpii... pornesc jivinele din apă și din pământ: se bate știuca și ies șerpii." (Ad. Fochi, 1976, pp. 9-10) Interdicțiile referitoare la această sărbătoare sunt legate de prezența șarpelui: „Nu se rostește cuvântul șarpe, ca să nu fie mușcați peste an." (ibidem) Se știe că în aceeași perioadă sufletele celor dispăruți vin din lumea „neagră" în lumea „albă". Tot felul de daruri ritualice le sunt oferite pentru ca oamenii să le atragă bunăvoința. În același timp, foarte active sunt interdicțiile: o seamă de fapte ori cuvinte nefericite ar putea atrage după ele supărarea și răzbunarea spiritelor. Printre altele, și pronunțarea numelui lor, fapt care dezvoltă o bogată gamă de eufemisme. Iar ceea ce este valabil pentru aceste ființe chtonice trebuie să fie și pentru reprezentantul lor, șarpele. De aici și interdicția pronunțării numelui său, poate reminiscență a unui tabu trădând un pronunțat caracter totemic.

Există o zeitate supremă specific tracică, a cărei figură este intim legată de ființa mitică a șarpelui: Sabazios. Iată ce aflăm despre el din *Dicționarul antichităților grecești și romane:* „Cultul său era însoțit de adevărate mistere, în care el era reprezentat ca zeu al morții și al renașterii. El se celebra prin sărbători orgiastice, într-adevăr analoge cu cele ale lui Dionysos, în care femei desemnate sub numele de Mimalone sau Clodone aveau același rol ca Menadele în Grecia. Printre altele, zeu al inspirației

profetice, al cărui delir avea analogii cu beția, și, din această cauză, stăpân peste mai multe oracole, tracul Sabazios era și zeu al exaltării comunicate de băuturile fermentate. De aceea lui îi aparținea acea băutură, pe care tracii o foloseau înainte de a cunoaște vița-de-vie, adică berea, care se va numi multă vreme după aceea *sabaia* în Iliria, Dalmația și Panonia: el va deveni, în mod firesc, zeu al vinului, de îndată ce acesta a fost cunoscut. Datorită acestor împrejurări, fuziunea străvechiului cult indigen cu acela al colonilor greci a fost completă. Grecii nu l-au privit niciodată pe Sabazios tracic ca pe un zeu străin, ci ca pe Dionysos însuși... În privința riturilor și orgiilor dionisiace, care par a fi aduse din Tracia în Grecia (adăugându-se peste fondul mai vechi al sărbătorilor din Citheron și Parnas), trebuie să menționăm și prezența șarpelui închis, ca un simbol și o imagine a zeului însuși, într-o cistă mistică (de unde scapă uneori) și a șerpilor pe care Menadele îi țin în mâini și îi lasă să se încolăcească în jurul brațelor, sau, precum bacantele, îi poartă învârtejiți în părul lor. Într-adevăr, doar în cultul lui Sabazios putem înțelege, mai bine decât în cel dionisiac, originea acestui simbol: șarpele joacă un rol în mitul nașterii zeului atât în Tracia și Macedonia, cât și în Frigia." (Ed. Saglio, 1926, pp. 297-298)

Dacă ordonăm materialul cuprins în amplul citat de mai sus putem stabili următoarele trăsături mitice:

- Sabazios este un zeu al vegetației și al fertilității naturii.
- În consecință, moare și renaște anual. El se identifică acum cu etapele vieții vegetale, dispărând și apărând odată cu ea. Acestui ciclu natural i se integrează și Sabazios.
- Fiind un zeu al vegetației, deținător al resurselor vitale pe care le ia cu sine, odată cu dispariția sa în lumea subpământeană, va fi încărcat cu puternice valențe chtoniene.
- De aceea, el este un zeu oracular, stăpân peste experiențele „entuziasmului" inițiatic: aici se află sursa misterelor sărbătorite în cinstea sa.
- Șarpele este simbolul și încarnarea zeului. Acestor trăsături mitice le corespund mai multe acte rituale, care fie că traduceau prin gest faptele zeului, fie că exprimau dorința pământenilor de a câștiga, prin ofrande și gesturi ceremoniale specifice, bunăvoința divinității.
- Ca la orice zeu al firii, care renaște și moare anual, sărbătorile sale cuprindeau două momente: doliul și bocetele după zeul dispărut și bucuria extatică provocată de reapariția lui. Această explozie euforică, amplificată și de riturile de comuniune (prin consumarea zeului ori prin contact cu acele *sacra* care îl reprezentau), se transforma cel mai adesea într-o petrecere orgiastică. Inițiatul, ieșit în afara condiției sale umane, se identifica cu Sabazios și deținea, ca și acesta, o imensă rezervă vitală. Ea trebuia consumată (în virtutea credinței că risipa de bogăție atrage după sine o bogăție superioară) și de aici izvora excesul „dionisiac", exteriorizat prin

dansuri, cântece, curse nocturne etc. Iată descrierea generică a unui cortegiu orgiastic, așa cum apare la Demostene, descriere în care putem recunoaște elemente de ritual atât dionisiac, cât și sabazic: „Când ai ajuns la vârsta bărbăției, luai parte cu mama ta la inițieri, citind slujba din cărți, în timp ce ea săvârșea ritualul și ajutând-o în general cu zorzoanele femeiești: iar în timpul nopții pregăteai libațiile dozându-le amestecul, îmbrăcai pe novici în piei de ciută, le spălai corpul, îl frecai, curățindu-l cu lut și tărâțe, și când purificarea era cuvenit terminată, ridicându-te în picioare, îi puneai să spună: «De ce e rău am fugit, / Ce e mai bun am găsit.» Și erai tare mândru că nimeni nu putea să scoată atât de puternice strigăte sfinte ca tine... În timpul zilei duceai pe străzi mândrele bacanale, având capul încins cu mărar și plop alb și, în timp ce mergeai ținând strâns în mână șerpii cei bucălați, îți duceai deasupra capului și înălțai chiotul «Evoi Saboi»...“ (Gh. Mușu, 1973, p. 32) Zeul suprem, se pare, și-a luat numele printr-o generalizare a numelui adoratorilor săi, văzuți ei înșiși ca ființe sacre. Așa cum *bachaii* au născut pe Bachos, „zeul Sabazios este figura care se ridică din mijlocul unor mici zeități cu același nume, Savadai, despre care aflăm dintr-o glossă că sunt identificați cu silenii.“ (idem, p. 35)

– Misterele reiau, printr-o „punere în scenă“ ritualică, viața și patimile zeului. Șarpele, simbol al zeului, se pare că deținea un rol crucial. El era ascuns în ciste rituale (închis așa cum zeul mort era prizonier al lumii infernale) și scos la lumină în momentul suprem al misterului: „hierofania“ (adică apariția zeului în lumea pământeană). Inițiații care agitau șerpi participau (în virtutea „legilor“ magiei prin contact) la substanța sacră a lui Sabazios. Nu este exclus ca în vechime să fi avut loc și rituri de ingurgitare a șarpelui sacru (urme ale originii totemice a zeului), tot așa cum bacantele sfâșiau cerbul ori berbecul care îl întrupa pe Dionysos (vezi pe larg Ed. Saglio, 1926, p. 1205).

În esență, „misterele“ constau în două momente esențiale: revelația zeului (hierofania) și comuniunea cu zeul, prin care se asigura transferul de forțe de la acesta la om. Cele două elemente sunt specifice tuturor cultelor inițiatice închinate divinităților naturii. La Eleusis, momentul suprem al misterelor consta în apariția hierofantului, care arăta mulțimii un spic de grâu și spunea „Regina Brimo a dat naștere copilului sfânt «Brimos»“, ceea ce ar fi însemnat „Puternica a dat naștere puternicului“. Demeter, zeitate a grâului, ar fi născut, după îndelungata ei dispariție, grâul. Apariția lui asigura certitudinea perpetuării vieții: spicul concentra toate energiile naturii deținute de Demeter. Urma, desigur, consumarea unor aluaturi cu puteri revigoratoare, alcătuite din grâul sacru. În orice caz, ceea ce este esențial în mistere este revelația zeului renăscut, întruchipat de fenomene concrete.

Eliberarea șarpelui din cista magică, asimilată probabil cu lumea subpământeană, deținea în misterele sabazice un rol identic cu hierofania grâului din cele eleusine.

Dicționarul amintit relevă alt aspect al misterelor: „El (Demonsthene) ne arată cortegiul fidelilor dansând și agitând deasupra capetelor șerpii sacri. Apoi, noaptea, se sărbătorea o ceremonie secretă: după lustrare, se figura căsătoria mistică a inițiatului cu zeul: un șarpe, care-l reprezenta pe Sabazios, era introdus prin partea de sus a hainelor și scos prin partea de jos." (Ed. Saglio, 1926, p. 929)

Acest complex ritualic este elementul esențial al întregii ceremonii. Stau mărturie pentru afirmația de mai sus atât faptul că toate momentele sărbătorii converg și culminează în asemenea gesturi, cât și conotațiile cuprinse de înțelesul și atributele zeului: „Să mai amintim că Sabazios este numit și «zeul trecut prin sân»... tocmai în urma faptului că această unire cu divinitatea se făcea material, cu petrecerea pe corp a zeității sub chipul ei autentic de șarpe." (Gh. Mușu, 1973, p. 36) Ritualul este atestat și de Diodor din Sicilia, Firmicus, Clement din Alexandria și Arnobius. Savantul belgian Fr. Cumont încearcă să explice astfel faptele descrise: „Trebuie să recunoaștem aici un simulacru de unire sexuală, despre care misterele oferă și alte exemple." (Ed. Saglio, 1926, p. 929) De fapt, nimic nu justifică o asemenea soluție! Mult mai firească este asimilarea ritualului cu hierofonia. Șarpele Sabazios, închis în haină, este apoi scos la lumină, ca simbol al renașterii. Pe de o parte, era vorba despre reînvierea zeului (ca și în cazul scoaterii lui din cista magică), pe de alta, despre renașterea inițiatului, care prin contact cu șarpele este asimilat cu Sabazios și dobândește o condiție ontologică nouă. Devenit una cu zeul, el se supune unui tratament vital identic. Ritualul ar interfera trei elemente: asimilarea inițiatului cu zeul, hierofania acestuia și accederea la o treaptă superioară de inițiere în misterele sabazice. Nu trecerea șarpelui pe sub haine era importantă, ci scoaterea lui la lumină, *exacerbarea* prezenței sale. Inițiatul relua astfel, pe planul unei experiențe individuale, misterul colectiv: el trăia, ca pe un fapt concret, personal, moartea și renașterea zeului. Atestările antice ne arată că adoratorii zeului purtau și în viața de toate zilele un șarpe în sân, ca semn al inițierii sabazice. Putea fi vorba și despre o ființă vie, dar și despre un tatuaj simbolic. Lucrul ar fi fost cu atât mai șocant pentru greci, cu cât ei nu se tatuau. De aceea, dincolo de bogăția atestărilor pe care le-au lăsat, ei l-au interpretat fie printr-un cod filozofic, fie printr-o perspectivă evhemeristă (femeile trace, fiind sclave la sciți, au fost însemnate cu fierul roșu; după ce s-au eliberat, pentru a șterge urmele acelei rușini, au ascuns însemnele prin bogate dantelării de tatuaje – susține Clearh din Soloi). Să lăsăm deci textele să vorbească: „Căci locuitorii de pe lângă Istru se tatuează și se îmbracă în veșminte colorate", spune Heschios *(Izvoare...*, 1964, p. 91). În *Geografia* sa, Strabon scrie: „Locuitorii de lângă Adriatica se tatuează întocmai ca toate neamurile ilirice și trace." (idem, p. 247) Pliniu cel Bătrân consemnează și el în *Istoria naturală* că „La populațiile barbare, femeile își ung una alteia fața; la daci și la sarmați, până și bărbații își fac semne pe trup." (idem, p. 409) În *Discursurile* sale, alături de considerații de ordin filozofic, Dion Chrysostomos

scapă și următoarele cuvinte: „N-ai văzut oare acolo (în Tracia) femeile libere pline de semne făcute cu fierul roșu și care, cu cât au mai multe semne și mai variate, cu atât se arată a fi mai nobile?“ (idem, p. 451) Și Plutarh menționează: „Nu-i lăudăm nici pe traci, care până astăzi își tatuează femeile, ca să-l răzbune pe Orfeu.“ (idem, p. 463) Se știe, legenda spune că bacantele l-ar fi ucis pe Orfeu atunci când el a refuzat să participe la orgiile lor. Tatuajul este, deci, pus în legătură cu misterele inițiatice prilejuite de sărbătorile renașterii naturii. Ecourile acestui raport răsună și în textele orfice: după moartea blândului cântăreț, menadele „însângerându-și toate brațul cu dese-nțepături de ac (tatuaje – n.M.C.), pe încâlcitul păr de trac cenușă multă și-au turnat.“ (Orfeu, 1972, p. 8)

E.R. Dodds, într-un capitol dedicat problemei menadismului grec, face dese referiri la sursele sabazice. După ce arată că în vechime riturile cuprindeau și consumarea șarpelui sacru, el scrie următoarele: „Un alt element primitiv este agitarea șarpelui *(snake handling)*... Dar se pare că numai în cultele primitive ale lui Sabazios și poate în menadismul macedonian era vorba de un șarpe viu, ca întrupare a zeului...“ (E.R. Dodds, 1968, p. 275) Ulterior, locul animalului viu a fost luat de reprezentarea sa simbolică. Tatuajul marca prezența zeului în ființa inițiatului: „Că tracii practicau tatuajul sacral ne este cunoscut de pe picturile vaselor grecești: monede trace tatuate cu cerbi apar pe unele vase... altele sunt tatuate cu șerpi... căci tatuajul era un semn al dedicării către zeu. El era practicat de sarmați, de daci, de iliri și de «picti Agathyrsii», pe care Vergiliu îi descrie...“ (idem, p. 164)

Deși nu cred în posibilitatea stabilirii unei filiații pe trasee geografice determinate (interpretare difuzionistă) și nici a unei continuități istorice omogene (interpretare evoluționistă), interpretări pentru care nu avem suficiente dovezi, o scurtă divagație pe această temă poate fi interesantă. Textele antice se referă îndeosebi la traci, cu rare trimiteri la populațiile dacice, ceea ce nu poate însemna, în mod necesar, că acestora le erau străine complexele mitico-ritualice legate de cultul șarpelui. Dacii nu erau cu nimic mai „uranieni“, mai abstracți și mai cerești în sistemul lor religios decât vecinii lor sudici. Analizând mărturiile arheologice din epoca romană, Mihail Macrea (1969, p. 373) spune: „O divinitate de origine traco-frigiană, care s-a bucurat de oarecare răspândire și favoare în Dacia, a fost Sabazios“. Deși îl consideră identic cu Dionysos, autorul trebuie să constate că „Cu toate acestea, în Dacia, unde cultul lui Sabazios a fost introdus nu din Tracia și nici direct din Frigia, ci prin intermediul coloniștilor romani și al soldaților, nu se constată o contaminare a lui cu Dionysos sau Liber. În inscripții, el este invocat sub numele I.O.M. sau «Juppiter Sabazios», deci în contaminare sincretistă cu zeul suprem.“ (ibidem) Această afirmație este în consens cu părerea altor specialiști care-l consideră pe Sabazios nu numai un zeu al naturii vegetale (ca grecul Dionysos), ci un zeu suprem, cumulând o serie complexă de atribute sacre. „De fapt, Sabazios este mai degrabă un Zeus“, remarcă

L. Gernet și A. Boulanger (1932, p. 115). Iar Gh. Mușu (1973, p. 37) vorbește, în legătură cu ceremoniile sabazice, de urmele „marelui zeu mediteranian al naturii" (înțeleasă nu sub latura ei vegetală, ci ca totalitate, cosmos). Sabazios a fost însă adorat mai ales în culte de factură populară, în forme neinstituționalizate, adeseori lipsite de reprezentări iconice. Iată de ce el scapă atestărilor epigrafice, apărând ca o divinitate care beneficia doar de o „oarecare" răspândire. Faptul că grecii și romanii l-au omologat mai ales cu zeii lor supremi poate fi o dovadă pentru amploarea de care se bucura cultul acestui zeu-șarpe, desigur în mediile rurale. Căci sincretismul produs pe teren roman nu s-ar fi putut menține în Dacia dacă el nu s-ar fi suprapus pe un fond mitic autohton asemănător. Iar divinitatea supremă a dacilor, stăpânind asupra întregii naturi, nu poate fi străină de ciclul manifestărilor orgiastice periodice. Chiar dacă nu pe linia unei filiații directe, cel puțin analogic, dacii nu puteau fi prea departe de cultul șarpelui divin și de implicațiile sale mitico-ritualice (pentru o incursiune în iconografia dacică și europeană veche vezi și V. Pârvan, 1972, p. 124).

Să ne amintim acum de textul folcloric românesc, de la care a plecat discuția de față. Milea are și el, în mod inexplicabil, un șarpe în sân. Acesta, spune eroul, i-ar fi intrat acolo într-un moment de ieșire din cotidian: sub pomul sacru, datorită acțiunii hipnotice a ploii de flori, Milea adoarme. Acum apare șarpele. Peisajul, spuneam la începutul studiului, se aseamănă cu cel biblic. Fr. Cumont (1929) a demonstrat cu multă strălucire faptul că o seamă de elemente simbolice cuprinse în Biblie se datorează influenței cultelor sabazice, care au pătruns în Asia odată cu migrațiile traco-frigiene. Printre ele se numără figura îngerului Iehova Sabaoth, conceperea raiului ca loc de petrecere veșnică și imaginea șarpelui încolăcit în jurul copacului (în cultele sabazice, șarpele, simbol al regenerării vieții, marca, prin asocierea sa cu arborele cosmic, resursele inepuizabile de energie ale existenței). Să amintim că acest complex figurativ reapare pe stelele dobrogene, în strânsă legătură cu prezența „cavalerului trac". Și cel din urmă era un personaj întruchipând puterea naturii de a renaște periodic, de a dăinui veșnic. O trăsătură a acestui zeu ne reține atenția: „Zeitățile greco-romane nu se identifică cu zeii locali, având aceleași funcții, ci sunt înglobate în persoana cavalerului trac. Fenomenul n-ar fi putut avea loc dacă tracii ar fi avut numeroși zei, cu funcții diverse, asemănători zeilor greco-romani. Această manieră de adopțiune a zeilor străini și de reprezentare a lor sub trăsăturile aceleiași zeități locale i-a făcut pe unii autori să creadă că tracii erau monoteiști." (C. Scorpan, 1967, p. 10) Nu știu dacă opoziția monoteist – politeist are vreun sens și poate fi aplicată unei mitologii aniconice, în care apăreau nu zeii individualizați, cu o istorie precisă, ci „stihii", demoni ai naturii, care puteau oricând să genereze imaginea unei divinități nediferențiate, un fel de centru concentrând energiile întregii naturi. Reținînsă identitatea dintre zeul totalizator și statutul lui Sabazios, identificat cu zeii romani supremi, ca stăpân al întregului univers. Prezența șarpelui divin poate furniza un argument în plus.

În orice caz, apariția șarpelui în imediata apropiere a copacului sacru este un nou element care susține filonul sabazic originar din care s-a dezvoltat tema epică analizată: în ciuda explicației oferite de textul baladei, prezența șarpelui în sânul eroului este un fapt nejustificat narativ. Prin aceasta, ea își dovedește originea îndepărtată și autonomia de semnificație. Prin timp, ea răzbate nu numai în balade, ci și în credințele populare: „Există oameni botezați peste șerpi, care știu să-i descânte, băgându-i în sân, jucându-se cu ei." (I. Mușlea, Ov. Bîrlea, 1970, p. 288)

Imaginea șarpelui intrat în sânul eroului apare și în balada *Corbea*. Există și aici câteva argumente care ar putea susține ipoteza unor reminiscențe ale datinilor arhaice de inițiere: Corbea stă nouă ani închis în temniță, fără a vedea lumina zilei; în acest timp, este în „strânsă" comuniune cu șarpele, care i s-a adăpostit la sân; în toată această perioadă, eroul nu bea vin și nu doarme deloc: „De când, maică, am intrat/Pic de vin nu am gustat,/ Somn nu m-a apucat." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 322); la ieșirea sa la lumină are loc un fel de „consacrare", căci haiducul este îmbrăcat cu hainele împăratului. Imaginea temniței întunecoase poate fi omologată cu aceea a cavernei și peșterii, cunoscute locașuri de inițiere în mistere. Cufundarea în întuneric, privațiunile, moartea simulată, urmată de o nouă naștere, constituie un element esențial al oricărui ritual de inițiere. Dar să nu riscăm ipoteze pentru care materialul documentar existent nu oferă suficiente argumente!

În ceea ce privește balada *Milea*, din vechiul și incertul scenariu mitico-ritualic s-au păstrat, ca imagini epice, deformate de sistemul logicii narative, următoarele „toposuri": *decorul* „biblic", *somnul eroului* (ca probă inițiatică), *înstrăinarea* de colectivitate (analogă cu statutul social al inițiaților) și *prezența șarpelui sub haina personajului principal*. Ipoteza propusă aici este susținută de o seamă de atestări arhaice și de interpretări ale cercetării moderne. Din cele spuse până acum nu trebuie să se înțeleagă că balada este transpunerea epică a ritualului sabazic și cu atât mai puțin că ea ar fi, în forma ei actuală, textul exact al unui străvechi mit al șarpelui. Dimpotrivă, ea este o creație literară autonomă, cu o istorie a ei, în care sunt interferate elemente ce poartă (încă) pecetea originii lor îndepărtate.

De aceea, nu trebuie să se creadă că acolo unde nu se poate schița nici o explicație istorică plauzibilă ne aflăm *în mod necesar î*n fața unei autentice relicve culturale. Absența soluțiilor nu sugerează o soluție a absenței: nimic nu ne autorizează să credem că totul s-a născut și s-a păstrat nealterat doar în zona carpatică. Istoria și contactul cu alte civilizații au influențat devenirea culturală a literaturii populare. Îi revine cercetătorului contemporan menirea de a stabili structurile originare, interferențele culturale, sensul evoluției, dinamica și structura textului folcloric. Studiile de față nu sunt decât un prim pas pe acest fascinant și încă atât de puțin cunoscut teritoriu.

Substrat ceremonial şi mitologic în balada *Miorița*

Despre *Miorița* s-a scris mult și în diferite feluri. Dar, departe de a fi convergente, rezultatele studiilor au fost adeseori opuse. Și este firesc să fie așa atunci când același obiect de cercetare este analizat din perspective diferite: savanții și-au contestat reciproc concluziile, fără a se întreba însă dacă premisele cercetării lor sunt aceleași. Căci una va fi semnificația baladei atunci când încercăm să-i cuprindem valențele estetice ori filozofice și alta atunci când căutăm să-i determinăm orizontul etic ori substratul etno-cultural din care s-a dezvoltat.

Balada *Miorița* este și ea o asemenea *sinteză epică,* rod al intersectării mai multor complexe mitico-ceremoniale arhaice și al unor sisteme narative și simbolice. Ele s-au influențat reciproc, și-au împletit semnificațiile în așa fel încât contopirea lor a dus, prin veacuri, la forma actuală a baladei. Polivalența componentelor sale, aria vastă a sferelor simbolice actualizate, valorile de înțeles inedite care au rezultat sunt factorii care explică aspectul proteic al *Mioriței,* imposibilitatea epuizării sensului ei la sfârșitul oricărei analize. Întotdeauna ai sentimentul că există ceva care îți scapă, că ai spus *tot* ce se putea spune, dar că nu ai reușit să spui niciodată *totul.* Adâncimi de nesecat hrănesc această creație. Ori de câte ori te apleci asupra ei, ecoul profunzimilor urcă spre tine. Aflarea structurilor ei fundamentale, studierea legilor care au făcut posibilă sudarea unor aluviuni succesive într-o sinteză unică, configurarea sensului rezultat din contopirea lor, iată câteva dintre obiectivele pe care și le propune cercetarea substratului mitio-ritual al baladei. Iar dacă am stabilit scopul studiului nostru, să ne precizăm și mijloacele de lucru. Demersul mitico-ritual încearcă să explice înțelesurile baladei prin relevarea viziunii etno-culturale din care s-a desprins, odinioară, corpul literal. El își revendică *adecvarea* la universul vital specific creației populare, înțelegerea acesteia în termenii ei originari. De aceea, el readuce textul literar la substratul său cultural: ceremonii, mituri, concepții etice tradiționale, orizont etnografic rural, structuri sociale determinate. Toate acestea, cumulate, trebuie să dea seama de orientarea baladei, de rosturile de început ale elementelor ei, de felul în care ele s-au atras, asociat și contopit. Vom analiza, deci, nu stratul actual (ce este și ce înseamnă

balada pentru noi, cei de azi), ci substratul arhaic (ceea ce vor fi fost entitățile simbolice care au participat la nașterea ei).

Majoritatea folcloriștilor acceptă ideea că *Mioriţa* s-a dezvoltat prin amplificarea unor structuri epice condensate, așa-numitele variante-colind ale *Mioriței.* Acestea sunt texte de un epic condensat, integrate și subordonate unui complex ceremonial specific, prilejuit, de venirea Noului An. Înnoirii naturii trebuia să-i corespundă și reîmprospătarea forțelor societății. Pentru mentalitatea arhaică, acest fapt se realiza prin punerea colectivității în contact (imaginar) cu stihiile primordiale, păstrătoare ale energiilor vieții. În consecință, oamenii primeau certitudinea prosperității, a fericirii și a reușitei în toate activitățile de peste an. Probabil că în evuri străvechi, comunicarea cu orizontul sacral era trăită sub forma unor ample înscenări rituale, în care zeul (întruchipat de un personaj mascat) trecea de la o gospodărie la alta, aducând cu sine binecuvântarea mult așteptată. Ulterior, funcția a fost preluată de textele colindelor, care narează mituri ori complexe ceremoniale străvechi. Combinarea dintre mit și rit face să apară, alături de ființele sacre (evocate prin cuvânt), o seamă de personaje reale din sat (evocate în actul ceremonial): contactul cu puterile protectoare se desfășoară în spațiul ireal al cuvântului și în spațiul concret al actelor magice. În primul plan, gospodarul și cei colindați erau identificați cu eroii mitici, cu prototipurile ideale ale colectivității. Ei deveneau autorii unor fapte nemaivăzute, posedau arme magice ori bogății fără seamăn, puteau oricând intra în dialog cu divinitățile protectoare. Sătenii erau astfel proiectați, pe un plan superior, depășindu-și condiția cotidiană. De altfel, în aceasta consta și funcția de urare a colindei: punând pe același plan satul real cu universul sacral, se realizau comuniunea (imaginară) cu lumea divină, consacrarea și dobândirea unui ascendent magic asupra lumii înconjurătoare.

În casele unde murise de curând un cioban se cânta varianta-colind a *Mioriței.* Evident că ea nu ura (în sensul propriu al cuvântului) nimic. Dar transpunea faptul real pe un plan mitologic, identificându-l pe tânărul dispărut cu prototipul fabulos al eroului mioritic. Ciobanul beneficia astfel, *post-mortem,* de o situație și de un destin de excepție. Colinda realizează consacrarea, pe plan metaforic, a celui plecat dintre ai săi, prin integrarea lui într-un circuit superior de valori. Două sunt căile prin care textul ajunge la o asemenea viziune:

a) Moartea apărea nu ca un fenomen întâmplător, aberant în ordinea existenței, ci ca unul cu valori mitice, încărcat deci de un anumit sens. Ciobanul mioritic nu moare accidental, ci este ucis pentru că a încălcat o prescripție ritualică (a „întors oile", a vrut să se căsătorească etc.). Dispariția sa este un act de excepție: el nu a murit întâmplător, ci în urma unui sacrificiu, omologat cu acele jertfe ale eroilor întemeietori de lume. De altfel, nu sensurile ori explicarea morții contează, ci faptul că un eveniment care în sine nu poate fi niciodată înțeles ori acceptat este, prin integrarea lui într-o istorie sacră, încărcat cu o anumită semnificație.

b) Existența ciobanului nu este curmată definitiv: îngropat alături de uneltele sale, în preajma stânii și în sânul naturii, el viețuiește mai departe și își prelungește ființa prin contopirea cu mediul ambiant. Ca și soția meșterului Manole, care consacră o construcție de excepție, contopindu-și destinul cu istoria acesteia, ciobanul mioritic își transferă energia vitală din orizontul existenței umane în acela al ritmurilor cosmice. Moartea este depășită, apărând nu ca sfârșitul unei vieți, ci ca un salt, ca o trecere de la o formă de viețuire la alta.

Colinda conține deci efortul de depășire a crizei cauzate de moartea ciobanului, prin integrarea soartei sale *(reale)* într-un destin *(mitic)* superior. În contextul ceremonial al colindatului, atunci când dominantă era bucuria vieții care renaște, atunci când totul se situa pe o treaptă de maximă viețuire, evenimentul tragic, fără a fi minimalizat, căpăta totuși o deschidere mai largă: drama individuală era transferată într-un plan cosmic, evenimentul lipsit de sens era integrat într-o istorie sacră (prin excelență semnificativă), sfârșitul definitiv era gândit ca o formă de trecere de la un tip de existență la altul. Stă în respectiva determinare, *născută din contextul ceremonial al colindatului*, din implicațiile simbolice ale miturilor nașterii naturii (actualizate acum în această situație socială), conținutul transfigurator al variantei-colind a *Mioriței.*

Disecând problema raportului dintre aceste texte și baladă, Ovidiu Bârlea a sesizat cu exactitate diferențele fundamentale: primele sunt senine, cu un final apoteotic, celelalte sunt tensionate, cu un final tragic. Colinda, spune el, fiind un cântec epic cu conținut de felicitare, nu este centrată asupra schemei narative (de altfel puternic formalizată), ci asupra urării ca atare. Ea povestește „în vederea unei aluzii, atât cât e necesar ca aceasta să fie înțeleasă". (Ov. Bârlea, 1975, p. 340) Deducem de aici că ea nu este un *text* (autonom), ci un pretext, pentru punerea în lumină a unei realități care depășește dimensiunea lingvistică. Urmează acum o a doua treaptă: „Epicul, în colindă, acolo unde apare, e subordonat pe de-a-ntregul semnificației, interpretării ce i se dă; el trăiește numai prin valoarea lui simbolică, prin ceea ce poate el însemna în contextul funcțional al colindei... Se poate spune că balada se hrănește din miezul și din amploarea faptului, colinda din semnificația lui." (ibidem) Deci sensul acesteia nu este *literal* (legat de simpla succesiune a faptelor narate), ci *mitologic* (generat de implicațiile culturale de profunzime ale termenilor uzitați); el funcționează pe un plan complex, unind textul respectiv de contextul socio-cultural determinant. Iată de ce colinda narează secvențe din vechi mituri, nu pentru anecdota propriu-zisă (ca în basme), ci pentru puterea de transfigurare pe care o dobândește evocarea spațiului sacru în anumite momente de cumpănă ale existenței colectivității rurale. Toate considerațiile de până acum conduc la o concluzie firească: „Fiind concepută ca o colindă de doliu după cioban, reiese clar că ideea centrală este așa-zisul testament al ciobanului, după cum a intuit cu atâta siguranță D. Caracostea. Se observă fără dificultate că rivalitatea dintre ciobani și plănuirea omorului sunt

doar un pretext epic pentru a prilejui enunțarea dorinței ciobanului de a nu pierde legătura postumă cu îndeletnicirea lui... Epicizarea aplicată unui fapt petrecut e posterioară «dorinței» ciobanului... Dorința de a păstra legături postume cu lumea terestră nu e un fenomen izolat în folclorul nostru, dimpotrivă, ține de o concepție ancestrală care a dăinuit în bună măsură. Aceasta este baza «etnografică» a *Mioriței,* la care se adaugă, numai pentru tipul erotic, nunta mortului." (idem, p. 344)

Pe structura primară a colindei s-au grefat, atunci când semnificațiile originare ale complexului ceremonial și textual s-au pierdut, celelalte motive prezente astăzi în baladă. Apariția „conflictului dintre ciobani" oferea o motivație (de tip epic), organiza materia respectivă într-o schemă narativă pusă în mișcare de o intrigă acceptabilă (în cod psihologic), direcționa și dinamiza textul colindei către un deznodământ puternic. Fenomenul marchează punctul de autonomizare a textului în raport cu complexul ritualic. Elementul inițial, testamentul ciobanului, desprins de substratul etnografic explicativ, își pierde logica sa ceremonială și este resimțit ca o unitate independentă. Dar acum, acest grăunte narativ apare izolat, lipsit de organicitate epică. El prezintă un fapt care, luat ca atare (fără motivație mitologică, deci), nu spune nimic: nu se știe cum s-a ivit, în ce scop, cu ce consecințe. Pentru ca textul să redevină complex (povestea pe schema conflictului între ciobani se reducea la cei trei parteneri la se epuiza în rezolvarea conflictului prin eliminarea celui mai slab – altfel spus, ea nu are respirație epică) și mai emoționant (valoare esențială în „contractul de comunicare" instituit de sistemul baladelor), gândirea populară selectează din repertoriul său narativ un motiv complementar: acela al mamei care își caută fiul, dispărut sau mort între străini. În multe variante-colind, tânărul judecat le cere ortacilor săi un răgaz înainte de a fi omorât: el își cheamă mama, pentru ca aceasta să-i asigure îngroparea conform datinii, integrarea lui rituală în lumea de dincolo. Motivul „maicii bătrâne" (așa cum apare el și în baladă) implică drumul și căutarea unui tânăr rănit și aflat pe moarte. Scopul călătoriei bătrânei nu era (în textele inițiale) vindecarea eroului (așa cum baladele actuale, mult modificate de influența unor scheme epice specifice basmului, ne povestesc), ci îngroparea lui conform tradiției străbune (sens tipic și definitoriu pentru substratul etnografic ce susține textele respective). Motivul amintit nu este deci un adaos gratuit, ci unul dintre pilonii simbolici esențiali, adânc ancorați în realitatea etnografică și în fondul mitologic arhaic. Acum, testamentul ciobanului are un rost, mobilizează personaje variate și este generat de o cauză „explicabilă", care oferă o intrigă și un început cauzal în succesiunea evenimentelor narate. Într-o altă etapă, printr-o rafinare a construcției epice, comunicarea dintre protagoniștii umani este eliminată și narațiunea include un mediator, care transmite fie o informație secretă (complotul ciobanilor), fie mesajele eroului (testamentul ciobanului) unor destinatari eterogeni: ciobanul-victimă nu este cel pentru care era pregătit mesajul, dar îl primește; maica bătrână este destinatarul unui mesaj

vital, pe care însă nu știm dacă îl va primi vreodată. În sfârșit, pe ultima treaptă de rafinare stilistică apare dedublarea mesajelor între instrucțiuni ceremoniale care transmit informații concrete (proceduri de înmormântare) și un mesaj codat, metaforic, care este enunțat, dar mai trebuie comunicat (metafora morții ca nuntă).

Pornind de la nuclee mitice, prin aluviuni succesive, s-a ajuns la corpul baladesc al *Mioriței*. Dar componentele inițiale nu sunt structuri narative propriu-zise, nu creează raporturi epice (deci nici psihologice și nici etice), ci raporturi simbolice. Ele se ordonează în jurul unei idei centrale născute din contextul mitico-ceremonial originar colindei: depășirea unei situații de criză se face prin transfigurarea ei metaforică, prin integrarea momentului real într-o ordine imaginară, dăruită cu un surplus de semnificație. Ideea permanenței vieții, a resurecției și a prelungirii ei pe alte planuri ontologice concentrează toate aluviunile poetice ale baladei. *Miorița* nu se dezvoltă (ca un roman) prin epicizarea unui fapt real, așa cum credea Ovidiu Densușianu (1966, pp. 413-414) – ceea ce nu înseamnă că la baza ei nu stă o realitate etnografică, o sumă de fapte istoric atestabile ori o experiență de viață colectivă. Numai că *Miorița* nu este simpla povestire a unei întâmplări concrete, legate de conflictele transhumanței: dacă afirmăm așa ceva înseamnă că nici unul dintre motivele ei n-a avut o existență literară independentă și că ele au fost create cam prin secolul al XVI-lea (cum situează Densușianu în timp geneza baladei), pentru a istorisi o aventură oarecare. Iată o teză, cred, greu de susținut, deoarece *Miorița* nu se constituie ca o succesiune de evenimente dimensionate de conceptul de *mimesis*. Ea ne apare ca un amalgam de motive, corelate în jurul unui simbol fundamental; altfel spus, textul baladei nu se structurează ca o succesiune liniară, mecanică, de episoade, unite prin raporturi de cauză-efect identice cu cele din viața de zi cu zi. Ea se constituie ca o constelație de imagini poetice, izvorâte probabil dintr-un simbol primordial. Textul actual marchează încheierea procesului de epicizare, de transcriere narativă a unui complex mitico-ritualic, a cărui notă specifică era dată de sincretismul nivelurilor de semnificare. Iată de ce păstorul mioritic nu este un personaj de roman, aflat în fața unei situații reale de viață, ci unul simbolic, inconsistent psihologic, prin care se exprimă o viziune mitică și un mesaj ceremonial.

Să analizăm în continuare motivele componente ale baladei, urmărind raportul dintre funcțiile lor epice actuale și semnificația lor mitico-ceremonială inițială. Ordinea studierii lor nu corespunde în nici un caz etapelor succesive de formare a baladei (în absența documentelor, putem oare avansa în această problemă altceva decât timide ipoteze?); ea corespunde însă logicii interioare a gândirii arhaice, raporturilor organice care au ordonat părțile componente ale baladei. Desigur că elementul central, către care converg toate semnificațiile epice, este „testamentul ciobanului", care apare ca un „fenomen general și tipic. *Miorița* se definește, așadar, prin prezența obligatorie a episodului. Orice interpretare a conținutului baladei trebuie să țină

seama de acest lucru". (Ad. Fochi, 1964, p. 220) Accentul afectiv cade pe dorința protagonistului de a fi îngropat alături de uneltele sale și în locul unde a muncit toată viața. Pentru înțelegerea mai exactă a dorinței păstorului este necesară o observație cu caracter sociologic: ciobanii, petrecându-și viața departe de sat, posedă un statut social aparte. Deoarece se află în majoritatea timpului în afara colectivității rurale, ei nu participă la o bună parte din ceremoniile satului (vezi T. Herseni, 1941). În același timp, în momentele cruciale ale existenței lor, ei sunt lipsiți de o seamă din ritualurile respective; în consecință, spațiul lor profesional (natura și uneltele de muncă) reprezintă adevăratul lor spațiu social. Ciobanul va regreta nu despărțirea de sat, horă, casă (așa cum se vede în bocetele de gospodar), ci ruperea de stână, de turmă, de plaiul însorit. Aceasta este lumea lui, de ea nu se poate despărți. „O, dragi frățiorii mei, / De s-a-ntâmpla să mor eu / Nu mă-ngropați în temeteu, / Nici în verde țintirim, / C-acolo voi fi străin. / Ci-n staulul oilor, / În jocuțu mieilor." (I. Bârlea, 1968, vol. I, p. 158) Condiția de înstrăinat (în raport cu satul) a păstorului explică absența elementelor de rit funerar din testamentul ciobanului; mai exact, în cadrul ritualului de îngropare, diferite funcții ceremoniale sunt îndeplinite nu de obiecte cu semnificații socio-culturale, ci de obiecte desprinse din mediul profesional: „Și-n loc de crucită / Puneți fluieriță. / În loc de scrisoare, / Lancea la picioare." (M. Brătulescu, 1964, p. 44) Ciobanul nu dorește să fie coborât la sat pentru a fi îngropat – ceea ce ar echivala cu exilarea din mediul său vital –, ci vrea să rămână în mijlocul naturii și al mioarelor sale, singurele care îl vor boci. Plânsul lor declanșează o litanie cosmică, deoarece toate elementele firii sunt prezente la jelirea celui mort: „Vântuț cald când a sufla/ Lancia s-a legăna, / Trâmbițuca-a prinde-a zice, / Oile m-or prinde-a plânge; / Oile cu lânile, / Ciobanii cu coarnele. / Tot în loc de surorele / M-or jeli luna și stele / Tot în loc de frați de-ai mei / M-or jeli-mă stâjărei." (Ad. Fochi, 1964, p. 565) Imaginea poetică este grandioasă. La rădăcina ei stă procesul de substituire a protagoniștilor sociali ai ritului cu actanți naturali. Este aici o amplă metaforă, care nu unește (așa cum ne-am obișnuit) doi termeni lingvistici, ci un termen din repertoriul cultural cu unul luat din sfera naturii. „Ceea ce frapează în morfologia atât de bogată a *Mioriței* este structura cosmică a tuturor expresiilor solidare unui substrat ritual." (M. Eliade, 1970, p. 238) Iar rostul acestei „structuri cosmice" nu stă în jocul imaginației poetice, ci în viziunea tradițională asupra raportului dintre natură și cultură. Chiar dacă prima refuză accesul oamenilor până acolo unde s-a stins tânărul erou, ea le ține locul, suplinind absența umanului prin prezența orizontului ceremonial; datina a fost, oricum, respectată.

Acest raport este și mai evident într-un alt text folcloric, genetic înrudit cu *Miorița.* Este vorba despre tipul de doină cunoscut sub numele de *Cântecul ciobănașului:* „Foaie verde de trei flori, / Ciobănași de la miori, / Un' ți-a fost moartea să mori? / – Sus în vârful muntelui, / În bătaia vuitului, / La cetina bradului. /... – De jelit cin'

te-a jelit? / – Păsa-rile-au ciripit, / Pe mine că m-au jelit. / – De scăldat cin' te-a scăldat? / – Ploile când au plouat / Pe mine că m-au scăldat. / – De-mpânzit cin' te-a-mpânzit? / – Luna când a răsărit / Pe mine că m-a-mpânzit. / – Lumânare cin' ți-a pus? / – Soarele când a fost sus. / – De-ngropat cin' te-a-ngropat? / Trei brazi mari s-au răsturnat, / Pe mine că m-a-ngropat." (I. Serb, 1967, vol. I, p. 130) O primă remarcă: nu se poate vorbi aici de *inițiativa* naturii, de faptul că diferiți agenți cosmici invocați acționează cu o *intenționalitate* ceremonială bine precizată (ceea ce ar duce la ideea personificării acestora). Ne aflăm, de fapt, în fața unor substituiri reciproce; diferitele acte ceremoniale sunt repartizate în funcție de aspectul și de atributele specifice fiecăruia (de aici și valoarea metaforică a întregului sistem de omologări). Textul citat afirmă ducerea la bun sfârșit a ceremonialului funerar, în absența reprezentanților colectivității rurale. În locul momentelor esențiale ale obiceiului sunt așezate efectele ori felul de a fi tipice unor stihii ale naturii. Echivalența funcțională (soarele luminează, lumânarea luminează, deci soarele „ține lumina") aduce după sine și substituirea actanților. Ampla metaforă despre care vorbeam este rodul unei analize prealabile, făcute în termenii „logicii clasificatorii" specifice gândirii arhaice, atât asupra mediului înconjurător, cât și asupra societății umane.

Prezența bradului în riturile funerare prilejuite de moartea unui tânăr nu trebuie înțeleasă întotdeauna ca o substituire a unei virtuale mirese, ci și ca un *alter ego* al celui dispărut: „Este arhicunoscut obiceiul general românesc de a se pune pe mormântul unui fecior, mai rar al unei fecioare, un brad împodobit cu panglici, beteală și fructe, care să semnifice dublul vegetal al mortului, arborele cu care acesta se presupune că a fost înfrățit sau îngemănat la naștere ori căruia i-a fost încredințată soarta după naștere" (R. Vulcănescu, 1972, p. 69). Corespondența rituală (și mitică) dintre om și copac începe odată cu nașterea: părinții plantează un arbore pentru noul-născut. Destinul lui se va derula acum pe două planuri: pe acela al existenței sale sociale și pe acela al evoluției în sânul naturii a *alter egoului* său vegetal. Echivalența trebuie păstrată și în cadrul morții – chiar dacă nu se respecta întotdeauna corespondența inițială (nu era tăiat același copac); ea se împlinește însă în termenii ei generici – dispare un om, dispare un arbore. Iar ceea ce trebuie subliniat este funcția compensatoare a ritului.

Pe plan mitic, bradul capătă, în mod firesc, multiple semnificații: în bocete, el apare ca punte între cele două lumi, ca centru sacru unde are loc judecarea sufletului și chiar ca substitut al mortului. În ceremoniile concrete de înmormântare, el poate ține locul miresei cu care mortul ar fi trebuit să fie „lumit"; atunci când cel decedat a pierit pe alte plaiuri, arborele este îngropat în locul mortului. Toate aceste atribute se situează pe planul relațiilor dintre cel dispărut (ca individ concret) și lumea înconjurătoare. Dacă ne situăm însă în punctul de vedere al colectivității, în ansamblul ei, perspectiva pe care ea o proiectează asupra unei astfel de realități pune accentul nu atât pe substituirea celui dispărut cu un arbore, cât pe văduvirea naturii de un termen,

act prin care între ea și societate se restabilește echilibrul inițial. Satul pierde un om, pădurea pierde un brad. Omul se transferă, prin împlinirea ciclului funerar, în orizontul stihiilor; bradul, pus în cimitir la capul mortului, devine un element socio-cultural, integrat prin semnificațiile sale funerare în orizontul colectivității rurale. De altfel, în cântecul bradului există câteva versuri revelatoare; copacul descrie astfel tăierea lui: „Dar ei nu m-au luat / Ca pe alte lemne. /... Când m-au doborât / Pe min' m-au mințit / C-au zis că m-or pune / Zână la fântână. / Călător să vină / Și-au zis că m-or pune / Tăploaie de casa / Să mă șindrilească / Cu șindrilă trasă." (Flori, 1967, vol. I, p. 240) Bradul este deci îndepărtat de la menirea lui firească: el nu folosește la ceva, nu are o întrebuințare utilitară; existența sa este „deviată" către alte sfere de valori. Dar în aceeași situație este și soarta tânărului mort. El nu își împlinește menirea firească și trece brusc în altă ordine a lumii. Cele două serii de evenimente sunt paralele, și nu convergente, așa cum ar trebui să fie dacă arborele ar funcționa ca un simplu substitut ceremonial. Dar, mai mult decât atât, el este un corespondent necesar: destinele copacului și ale omului comunică nu prin interferența lor, ci prin cursul analog al evoluției lor. De altfel, în tot acest ritual, accentul cade mai puțin asupra îngropării *cu* brad (care cunoaște doar câteva note ieșite din comun), cât asupra tăierii și aducerii bradului în sat. Ceata de feciori pleacă dimineața, pe tăcute; mai târziu, ei vor cânta bocete tradiționale; drumul lor comportă tot felul de restricții și prescripții; alegerea bradului se face după anumite criterii sau în urma unei numărători impare; feciorii cer iertare bradului pentru că îi curmă viața, ducându-l în sat; tăierea lui se face într-un anumit ritm (loviturile nu sunt simultane, ci succesive); ea este însoțită de cântece ceremoniale; apoi, bradul este dus în vale, pe umerii feciorilor, cu vârful înainte. Bogăția actelor ceremoniale, precum și implicațiile lor mitice dovedesc că această datină deține un surplus de semnificație în raport cu alte momente legate de prezența bradului funerar.

Moartea atrage după sine dispariția unui membru al colectivității; tăierea bradului reechilibrează însă raporturile dintre societate și natură, căci ambele sisteme au fost văduvite de unul dintre termenii lor. Dar prezența mortului ca atare este o povară pentru societate, iar situația trebuie soluționată prin expulzarea lui în lumea de dincolo. Căci duhurile celor dispăruți au un statut ambiguu: ele se revendică din orizontul uman, de care încă nu s-au desprins cu totul, manifestându-se însă ca stihii ale naturii, cu puteri nelimitate. Duhurile păstrează sentimentele și resentimentele personale acumulate în timpul vieții; în schimb, beneficiază acum de un surplus de forțe demonice. Iată de ce pot provoca oricând un rău obștei sătești (înainte de a se spăla, la izvoarele lumii de dincolo, de „dorul de viață", animozitățile duhurilor pot fi oricând prilej de neplăceri pentru oameni).

În consecință, ele trebuie să uite de existența umană, adică să fie integrate complet în universul chtonian. Bocetele descriu cu multă minuție toată seria de acte magice

pe care sufletul trebuie să le îndeplinească de-a lungul drumului său până la „câmpul cu florile", unde se va bucura de odihna veșnică; în final se realizează „integrarea «dalbului de pribeag» în neamul celor morți și prin el stabilirea legăturii dintre neamul celor vii și neamul celor morți". (M. Pop, P. Ruxăndoiu, 1976, p. 203) Descrierea metaforică a lumii de dincolo, a vămilor și a ființelor care o populează are o funcție socială precisă: ea asigură colectivitatea că mortul a ajuns cu bine în lumea de dincolo și că (mai ales) el nu va mai reveni niciodată. „Ceremonialul de înmormântare are menirea de a repara, pentru lumea celor vii, breșa ce s-a produs prin desprinderea din rândul ei a unui membru, de a restabili echilibrul social stricat prin moarte. Acest echilibru se poate restabili numai prin integrarea fără greș a celui mort în noua lui stare. Pentru săvârșirea acestei integrări, ceremonialul continuă dincolo de realitatea lumii noastre în realitatea mitului." (idem, p. 204) În consecință, relațiile dintre lumea albă și lumea neagră vor lua acum o formă riguros determinată: în timpul unor sărbători periodice, oamenii își vor îndeplini datoria față de cei dispăruți, printr-o seamă de acte rituale, obținând în schimb garanția liniștii și a securității lor. „Unele societăți își lasă morții să se odihnească, în schimbul unor omagii periodice, aceștia nu-i vor tulbura pe cei vii. Dacă vor reveni să-i vadă, o vor face la intervale și în împrejurări prevăzute dinainte. Vizita va fi binefăcătoare, protecția morților garantând succesiunea regulată a anotimpurilor, rodul grădinilor și al femeilor." (C. Levi-Strauss, 1968, p. 239)

Ce se întâmplă însă dacă cineva moare și nu beneficiază de ceremoniile tradiționale de îngropăciune? El va deveni un duh rătăcitor, căci, fiind frustrat de respectivele datini, nu va putea părăsi lumea vie și nici nu va putea fi integrat în tărâmul de dincolo. De aceea, el va cutreiera, prin spațiul lumii contingente, în căutarea unui loc de odihnă, iar „neliniștea", „foamea" și „mânia" lui pot prilejui multe neplăceri colectivității. Și cum acest sistem care unește un fenomen real (moartea unui om petrecută departe de sat) și unul imaginar (concepțiile mitologice despre soarta omului după dispariția sa) se află în dezechilibru, din nou, saltul în metaforă oferă o soluție compensatoare. Textele care narează înmormântarea mortului de către stihiile cosmice au menirea de a compensa, pe un plan metaforic, absența ritualului concret. Sistemul „în criză" este reechilibrat prin conținutul cântecelor respective: ele asigură atât colectivitatea, cât și pe cel dispărut că ceremonialul a fost îndeplinit, chiar și în absența protagoniștilor sociali.

Ciobanul de la miori se află într-o situație identică: îndepărtat de orizontul social, el este integrat celui natural. Funcțiile și menirea ritului funerar vor fi transferate asupra stihiilor cosmice: prin felul lor de a se manifesta, acestea duc la bun sfârșit datina înmormântării; tradiția a fost respectată, echilibrul dintre lumea de aici și cea de dincolo nu a fost tulburat cu nimic.

Dar echilibrul câștigat atât de greu prin „înscenarea metaforică" a unui cortegiu funerar, alcătuit din elemente ale naturii, riscă din nou să fie sfărâmat. Căci, ce se întâmplă dacă cel dispărut este un tânăr „nelumit", adică unul necăsătorit, al cărui traseu existențial rămâne neîncheiat din cauza morții sale premature? Pentru mentalitatea arhaică, viața este un sistem de trepte, de niveluri înglobante, pe care omul le străbate liniar, de la cele mai simple până la cele mai complexe. Pruncul la naștere nu are încă o personalitate bine definită; el o capătă abia la botez, când nașul, conferindu-i un nume, îl introduce în sfera umanului. Dacă moare înainte de acest moment ceremonial, el este îngropat undeva într-un colț al cimitirului, iar pe crucea lui nu se scrie nimic: s-a stins o viață fără contur, a dispărut o formă încă nedefinită a ființei. Neîmplinirea ei îi conferă un statut ambiguu. Ea face imposibilă, pentru mentalitatea arhaică, integrarea celui prea vremelnic plecat dintre vii, în lumea de dincolo. Iată de ce, conform credințelor populare, pruncii care mor înainte de botez se transformă în „moroi".

Prin căsătorie (care presupunea, în vechime, încheierea cu bine a întregului ciclu al inițierii), tânărul va fi asimilat zonei active a vieții sociale. Intrând în rândurile lumii, el își împlinește menirea existențială, capătă un loc definit în interiorul colectivității sătești. Junele care moare înainte de a se căsători lasă în urma lui un traiect vital neîncheiat. Una dintre treptele necesare, decisive pentru evoluția sa umană, nu s-a realizat. Tânărul dispărut nu este o existență finită, epuizată, care să treacă în mod firesc în neant. El este, din contră, un rezervor de energii încă neconsumate, o sursă de virtualități încă neactualizate. Nu viața sa reală, ci vitalitatea din sine nu se poate curma odată cu moartea fulgerătoare. Moartea brutală a individului sfarmă ordinea lumii: sistemul devine asimetric, căci un termen al său nu-și realizează rostul și menirea firească. Iar această situație („de criză") impietează asupra mersului normal al întregii lumi, în ansamblul ei. Tânărul nelumit nu poate intra în tărâmul de dincolo: virtualitățile de viețuire neîmplinite, pe care le poartă cu sine, nu-i dau pace. Disponibilitățile vitale încă intacte se cer consumate *înainte* de trecerea hotarului pe care nimeni nu-l străbate de două ori. Mortul respectiv va fi un pribeag și, negăsindu-și nicăieri odihnă, el va reveni mereu în spațiul social. Pentru că nu aparține nici vieții și nici morții, statutul său incert îl face periculos (pe plan magic) pentru liniștea societății. „Cu atât mai gravă era situația unui om care a murit, fără nuntă, «nelumit» și «nevecuit», cum i se spune în popor, adică fără a-și fi îndeplinit, în concepția populară, rostul principal al existenței, procreația. Unui asemenea mort trebuie să i se suplinească lipsa printr-o nuntă postumă care să îl trimită în lumea cealaltă cu toate dovezile despre îndeplinirea actelor esențiale pentru existența sa și, mai ales, care să ferească societatea de puterea malefică, la un grad superior, a nelumitului." (Ad. Fochi, 1964, pp. 492-493) Este nevoie deci de un act ceremonial cu virtuți compensatoare, care, pe un plan metaforic, să reechilibreze sistemul. Iar această funcție este

asumată de un ritual bine-cunoscut: „Fenomenul numit «nunta mortului» se definește, în cadrul mai larg al ceremonialului popular de înmormântare, prin următoarele trăsături specifice: organizarea festivității unei nunți aparente în convoiul funerar, prin introducerea, în cuprinsul obiceiurilor de înmormântare, a numeroase și tipice elemente din ceremonialul de nuntă" (idem, p. 492) Nunta mortului asigură, pe un plan metaforic și ceremonial, încheierea ciclului existențial al tânărului nelumit, ceea ce oferă certitudinea integrării lui, fără dificultate, în lumea de dincolo.

Într-un articol devenit celebru, Constantin Brăiloiu afirmă că la baza complexului epic al *Mioriței* stă transpunerea, pe un plan poetic, a manifestărilor etnografice legate de nunta mortului: „Examinat cu mai puțin lirism, textul poetic ne oferă două teme, care se confundă aici, dar distincte prin ele însele și disociabile: pe de o parte asimilarea morții cu căsătoria, pe de alta – substituirea unui element sau obiect neprevăzut cu accesoriile normale ale ceremoniilor țărănești... Există o suprapunere a celor două teme – sau o dublă metaforă – ori de câte ori moare un soț virtual, în singurătate și părăsire, pentru că, în principiu, se celebrează atunci nunta, și nu înmormântarea." (C. Brăiloiu, 1969, pp. 361-362) Iar Ion Mușlea este și mai categoric: „Cântecul popular n-a făcut altceva decât să transpună poetic ceea ce se vedea, de obicei, la funeraliile tinerilor." (I. Mușlea, 1972, p. 19)

Obiceiurile însă, în ansamblul lor, nu se contopesc: o seamă de note diferențiatoare marchează prăpastia dintre cele două momente ceremoniale: „Această nuntă are un sens negativ, deoarece alta e nunta pe care ar fi dorit-o pentru mort, nu acest surogat simbolic. Ceremonia complementară a nunții postume e socotită ca o nuntă înainte de vreme, intempestivă, nedorită, și ea este lipsită de pom, de cununie și de ceterași, în sensul nupțial al cuvântului... Cu toate acestea, mortul este considerat mire sau ginere... deși, cum este normal, și acest apelativ are o nuanță de negație: mireasa noastră, oricât de mândru ar fi gătită, tot e după lume bănuită, oricât de mândru ar fi gătată, tot e după lume supărată..." (Ad. Fochi, 1964, p. 516)

Textul baladei ne vorbește însă despre o nuntă în descrierea căreia *nici un element explicit exprimat* nu se referă la moartea tânărului păstor. Noi însă o presupunem, mai întâi, deoarece evoluția anterioară a povestirii ne sugerează acest fapt, și apoi, pentru că regăsim în versuri anumite simboluri consacrate pentru configurarea morții. Se naște deci o întrebare firească: cum s-a ajuns de la un plan explicit la unul implicit, de la „nunta mortului" (realitate etnografică) la „moartea ca nuntă" (imagine poetică)? În mai multe din variantele-colind ale *Mioriței,* cauzele omorului sunt date de hotărârea tânărului cioban de a se însura. Fapta sa încalcă una dintre prescripțiile ritualice specifice ciobăniei, care impuneau nu numai abstinența sexuală, ci și renunțarea la contractul marital, pe timpul păstoriei: „Până la Sf. Ilie, baciu, cioban, văcar, orice ar fi, nu coboară de la munte la vale, nici nu trebuie să vadă «trup de femeie», ci trebuie să rămână «curați», căci altfel «merge tare rău la stână». Mai e

credința, care nu se mai respectă prea strict, că odată ce ciobanii s-au suit la munte cu oile, nu trebuie să umble prin sat, pe la horă sau petreceri, căci altfel oile își pierd laptele." (T. Herseni, 1941, p. 103) Mireasa tânărului erou al colindei este, cel mai adesea, sora soarelui ori sora vântului: „Măicuță bătrână / Cu brâul de lână, / Eu îți spun curat / Că el s-a-nsurat, / Și nevasta lui / Sora soarelui." (I. Diaconu, 1969, vol. I, p. 421) Desigur, pe plan epic, imaginea constituie un punct de declanșare a intrigii; dar trăsăturile miresei amintite îmi readuc în memorie următorul pasaj din Ion Mușlea (referitor la bocetele ce însoțesc nunta mortului): „Alteori i se spune tânărului că s-a căsătorit cu fiica vântului... și că elementele naturii au asistat la nuntă." (I. Mușlea, 1972, p. 18) Deci nuntirea cu o stihie, cu o zână ori cu o divinitate a sălbăticiei funcționează, de fapt, ca o metaforă a morții. Iar imaginea nu este singulară în perimetrul folcloric românesc: în bocete, adesea, moartea este prezentată ca o nuntă în care mireasa este fie cimitirul, fie pământul, fie mânăstirea fie o apariție a lumii de dincolo: „feciorul de crai" ori „mândra crăiasă." (vezi Ad. Fochi, 1964, pp. 296-297, 314-315)

În toate situațiile semnalate, sistemul simbolic se construiește, pe baza unor echivalențe relativ coerente: mire = mort; moarte = nuntă; mireasă = unul dintre elementele naturale ori ceremoniale legate de ciclul funerar. Dacă adăugăm acestor termeni și datele poetice adiționale (cortegiul nuntașilor cosmici, actele și funcțiile lor), direcționarea lecturii în sensul unei alegorii a morții devine evidentă. Bocetele folosesc frecvent acest sistem de omologări metaforice; imaginile poetice pot varia, schema generală rămâne însă aceeași. Ne aflăm, deci, în prezența unui sistem omogen de semnificații lirice, prezent în cele mai multe ipostaze ale manifestărilor literaturii populare românești. Nunta apare ca operatorul simbolic prin care este exprimată o relație, altminteri foarte greu de concretizat pentru gândirea arhaică. În aceste structuri poetice, nunta se impune nu prin înțelesurile ei de suprafață (contract-marital încheiat între doi tineri), ci prin ideea generică înglobată de fenomenul ca atare (unirea a două elemente aparținând unor universuri sociale diferite, adică unor grupuri familiale opuse). În bocete este vorba despre un om care dispare, care nu mai este printre cei vii; despre el însă, nimeni nu poate să spună cu certitudine ce s-a întâmplat și unde se află. O primă constatare se impune; omul acesta nu mai este printre noi (de aici se nasc miturile călătoriei funerare către alte ținuturi). Dacă el nu mai aparține spațiului socio-cultural, se impune cu necesitate ideea că el s-a mutat în altă lume. Imaginea nunții (simbol prin excelență al unirii) apare ca o metaforă necesară pentru a exprima situația *post-mortem* a celui dispărut. Direcționarea, să-i zicem „erotică" a imaginilor despre moarte cunoaște multiple manifestări mitice, în culturi dintre cele mai vechi: „Moartea are loc din pricină că spiritul răpitor s-a îndrăgostit de un om viu și l-a luat cu sine în împărăția morților, spre a se căsători cu el." (V.I. Propp, 1973, p. 315)

Imaginile nunții sunt strâns legate de motivul „maicii bătrâne". Dar motivul mamei care își caută fiul, colindând pământul în lung și-n lat, întrebând pe toată

lumea și cercetând până și cele mai neumblate coclauri, nu apare numai în *Mioriţa,* ci și în alte forme ale literaturii populare: „Astfel, în Transilvania, el pare a circula mai cu seamă sub forma colindului Maicii Domnului în căutarea lui Hristos. În Oltenia și Muntenia, motivul s-a laicizat. Ca atare, deși uneori motivul a intrat în colindele provinciilor respective, fiul pare a fi mai curând un războinic sau un navigator, iar mama are un caracter hotărât profan." (Ad. Fochi, 1964, p. 285) În general, el se axează pe două episoade: căutarea fiului și interogarea stihiilor cosmice (soare, lună, ceață, Dunăre); alături de ele, complexul epic cunoaște și alte dimensiuni narative: drumul maicii bătrâne, portretul ei și al fiului, metamorfoza în corb, descrierea locului în care zace fiul, vindecarea lui. Iată deci o structură narativă bogată, în interiorul căreia regăsim multiple elemente cu afirmate conotații mitice. Toată această schelărie epică este, de fapt, reluarea unui străvechi mit care a cunoscut, de-a lungul istoriei, numeroase transcrieri în termenii celor mai diferite sisteme culturale. Mesajul său a rămas însă întotdeauna același; în oricare dintre formele pe care le-a îmbrăcat, un nucleu simbolic originar s-a păstrat, împrăștiind o anumită aură poetică asupra contextului respectiv. Iată de ce prezența sa în inima baladei nu rămâne fără efecte: nici direct și nici explicit, un orizont simbolic aparte se relevă, și, odată cu el, o anumită viziune asupra existenței se desfășoară în fața ochilor noștri. Cunoașterea substratului arhaic al acestui motiv ne mai explică liniile generale care orientează semnificațiile baladei spre o anumită configurație poetică.

Mitul mamei care își caută fiul ori fiica dispărută se asociază complexului cultural prilejuit de venirea noului an. Zeul ori zeița vegetației au fost, pe timpul iernii, lipsiți de putere, dormitând ori fiind chiar cufundați în somnul de veci. Odată cu primăvara, zeul renaște, dând astfel semnalul reînceperii ciclului natural. Moartea lui temporară poate fi figurată în diverse feluri: ne interesează aici imaginile răpirii sale de către o divinitate stăpânind asupra lumii infernale. Toate cele spuse până aici sunt suficiente pentru ca din Grecia antică să răsară un nume: Core. Tânăra zeiță a florilor este furată de Hades și ținută prizonieră în lăcașurile subpământene. În absența fiicei, Demeter va cădea pradă unei amarnice dureri: efectele ei se vor resimți asupra întregului cosmos, căci nimic nu mai dă roade, seceta, sărăcia și foametea amenințând întreaga lume. În acest timp, mama îndurerată cutreieră prin toate ținuturile în căutarea fiicei dispărute. Dar nici pământul, nici cerul și nici luna nu știu ce s-a întâmplat. Numai Soarele, cel căruia nimic nu-i poate fi ascuns, îi va dezvălui numele răpitorului: Hades, zeul morții și al lumii infernale. Demeter nu este singura zeitate aflată într-o asemenea ipostază: la rândul ei, Isis, soția unui alt zeu al vegetației, Osiris, va străbate lumea în lung și-n lat pentru a găsi trupul soțului ucis de demonii întunericului. Basmele, care preiau și ele tema, ne povestesc istoria soției neascultătoare, care încalcă una dintre interdicțiile impuse de soțul metamorfozat în animal: ea îl va căuta ani de-a rândul, până ce îi va descoperi locuința din lumea de dincolo (vezi

filiațiile stabilite de J.C. Lawson, 1964, pp. 80-81). În colindele românești, Maica Domnului cutreieră și ea, în căutarea fiului, mai multe ținuturi. De altfel, dacă asupra primei divinități au trecut, atunci când creștinismul s-a impus, toate „atribuțiile zeității pământului și a lunei", ea devenind „o zeitate a florilor" (E. Niculiță-Voronca, 1908, vol. I, p. 8), asupra fiului s-au revărsat toate trăsăturile specifice unui zeu al vegetației. În timpul peregrinărilor sale, Maica Domnului este eroina unei întâmplări deosebit de ciudate: ea se întâlnește cu o broască ce, în loc să o compătimească pentru jalea ei, o dojenește; prea mult plâns pentru un singur copil, spune ea; am avut și eu nouă puișori și i-a călcat roata carului; și nici nu plâng și nici nu jelesc atâta. La auzul acestor cuvinte ori la vederea unicului fiu al broaștei, legenda spune că Maica Domnului nu s-ar fi putut stăpâni și a râs, binecuvântând broasca să nu putrezească niciodată. (Ov. Bîrlea, 1976, p. 87) Discutând aceste legende, Simion Florea Marian nu se poate opri să nu exclame: „Căci nu-mi pot explica de unde vine, în toate variantele câte mi-s mie cunoscute până acum, broasca care face pe Maica Domnului să râdă..." (S.Fl. Marian, 1904, p. 107) Desigur, răspunsul este unul singur: din substratul păgân, arhaic, datorită căruia schema creștină a fost substanțial modificată și adaptată mitologiei populare românești. Autorul menționat e ferm convins că de aici, din temele creștine, își trage *Miorița* rădăcinile. Afirmația este eronată, după cum, chiar în epocă, au văzut și alți folcloriști. (O. Densușianu, 1966, p. 401) Majoritatea zdrobitoare a textelor citate de Simion Florea Marian descriu două trăsături tipice pentru puiul de broască, singurul care a supraviețuit: el a rămas șchiop și răschirat de picioare. Dar acestea sunt atribute definitorii pentru configurarea portretului demonilor vegetației, în momentele lor de sfârșit de viață, de slăbiciune și decrepitudine (vezi Gh. Mușu, 1971). Rostul acestor „atribute" șocante, alipite unui nesemnificativ animal (broasca), se va afla curând din rândurile ce urmează.

O istorie absolut identică este prezentă și în mitul lui Demeter. La Eleusis, zeița este făcută să zâmbească de strâmbăturile unui personaj ciudat, numit Baubo. Salmon Reinach (1912) leagă acest episod de valoarea rituală a osului eliberator și citează un caz mai concludent: Lupercaliile romane. Aici, sacerdotul atingea cu un cuțit înroșit în sânge fruntea celor doi tineri mascați; aceștia izbucneau în râs. Gestul vraciului relua, pe un plan simbolic, un străvechi sacrificiu inițiatic: tinerii neofiți trebuiau să moară și să renască (de data aceasta ca inițiați). Dacă atingerea cu vârful cuțitului figura ritualic moartea, râsul era un semn al renașterii și al exploziei vitale. Hohotele de râs sunt adeseori asociate, în mitologie, cu manifestarea unor puteri nelimitate, forme de concretizare a unor rezerve de viață ieșite din comun; să nu uităm râsul uriașilor (ori al zeilor), care face munții să se cutremure; să nu uităm hohotul clocotitor al haiducului atunci când înfruntă potera. În acest context, râsul celor două divinități îndurerate marca sfârșitul crizei, depășirea perioadei de jale, primii pași către viață. O situație analogă apare și în alt loc al literaturii populare: într-o legendă

românească, Simion Stâlpnicul, stăpânul vânturilor, mâniat după moartea fiului său, nu mai dă drumul boarelor răcoritoare, lăsând lumea cuprinsă de arșiță și secetă. Nici o viețuitoare nu reușește să-l înduplece, cu excepția cocoșului, care îi spune că și el are mulți copii, dar toți îi pier, fără ca el să se mânie. Reacția este tipică: „Simion se uită la cucoș și începe a râde." (E. Niculiță-Voronca, 1903, vol. III, p. 413)

În acest moment, cititorul se poate întreba, pe bună dreptate, ce caută broasca în legendele Maicii Domnului și de ce nu apare alt animal, mai arătos, în locul ei? Dar prezența broaștei în această ipostază nu este întâmplătoare. Mica vietate provoacă râsul divinității, ceea ce duce la curmarea stării de tristețe (adică a morții naturii); broasca este, deci, unul dintre factorii care ajută viața să renască, contribuind la reînvierea vegetației. (Coman, 1995) Altfel spus, ea conturează aici profilul unei reprezentări mitice cu rosturi cosmogonice. În acest context, atributele puiului de broască „mititel și șchiopățel" capătă un sens evident: el este o întrupare a vieții în stingere, la a cărui vedere se stârnește râsul eliberator, expresia vieții care renaște. Indiferent de construcția epică, de „intriga" prin care un anumit ansamblu narativ contopește mai multe motive mitice, raportul lor rămâne întotdeauna identic; în cazul de față se găsesc opuse, succedându-se, simboluri ale încheierii ciclului vital (șchiopul) și ale reînceperii sale (râsul ritualic). Iar dacă asocierea broaștei cu valențele creatoare poate părea surprinzătoare, să nu uităm că în multe legende despre facerea lumii, nu Dracul, ci broasca îi aduce divinității supreme firele de nisip din fundul mării, care vor fi primul grăunte al uscatului: „După legende, broasca a ajutat la facerea pământului, pe Dumnezeu, care i-a poruncit să care țărnă pe niște beldii de urzică. Ea a tot cărat, până s-a făcut pământul destul de mare. De atunci a rămas broasca sfântă." (Ov. Bârlea, 1976, p. 87) Or, complexul funcțional al legendei menționate cerea prezența unei vietăți care să contribuie (într-o formă sau alta) la redeșteptarea setei de viață a divinității vegetației (străveche apariție păgână, ale cărei veșminte creștine nu-i pot ascunde adevărata față), prin provocarea „râsului ritualic". Iar broasca, în virtutea „trecutului" ei cosmogonic, aduce un surplus de conotații mitice: tot așa cum odinioară contribuise la facerea lumii, ea ajută acum natura să renască și să-și reia cursul normal.

În consecință, căutarea maicii bătrâne este integrată într-un context mitic, specific ansamblurilor de manifestări socio-culturale ale Anului Nou. Ea actualizează valori ca: moartea și renașterea naturii, reluarea ciclului calendaristic, puterea binefăcătoare a revenirii primăverii. De altfel, un alt context ceremonial în care apar imaginile maicii bătrâne este și mai direct ancorat în aceste sfere simbolice. Caloianul – căci despre el este vorba – cuprinde în textele prin care era bocită păpușa de lut câteva versuri edificatoare: „Caloiene, Ene, / Mă-ta te cată / Prin pădurea deasă / Cu inima arsă. / Prin pădurea mare / Că nu te mai are. / Prin pădurea mică / Lacrimi din ochi îi pică." (Ad. Fochi, 1976, p. 273) După cum se știe, acest obicei, legat de invocarea ploii, cuprinde îngroparea și jelirea tânărului Caloian, urmată la trei zile de dezgroparea și

trimiterea lui, pe apă, către tărâmurile de dincolo. Istoria acestui personaj reia o schemă bine-cunoscută: aceea a divinităților care mor și renasc periodic, aducând, odată cu reapariția lor, elanurile nestăvilite ale vieții (în cazul nostru, Caloianul urma să deschidă „poarta ploilor", curmând seceta și răspândind belșugul pe pământ).

În baladele maicii bătrâne urmează acum un alt moment epic interesant: interogarea succesivă a stihiilor. Dacă în mitul lui Demeter ele apăreau, în ipostaze antropomorfe, Helios și Hecate, în textele românești aspectul acestor figuri este mult mai apropiat de semnificațiile arhaice. Maica întreabă atât soarele, cât și luna, dar mai ales ceața (care vede totul, căci învăluie lumea) ori Dunărea (care a străbătut multe ținuturi și a aflat deci o mulțime de lucruri). Iar eforturile ei nu sunt inutile: în sfârșit, ea află unde zace fiul mult căutat. Tărâmul în care sălășluiește acesta nu este unul obișnuit; eroul nostru îl descrie astfel: „Că eu de trei ani de zile / Nu mi-am auzit / Nici popii tocind, / Nici oaie zbierând, / Nici ciobănași chiuind. / Numai lupi urlând / Și urși mormăind / Și balauri șuierând." (idem, p. 320) Peisajul reapare, descris în imagini aproape identice, în descântece ori în bocete. Iar acolo atribuțiile sale sunt mai clare: el este un orizont infernal, un spațiu unde nu a călcat încă picior de om și unde stihiile ori animalele arhetip (vezi cap. *Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor)* sălășluiesc netulburate de nimeni. De altfel, venind în sprijinul acestei afirmații, voinicul va cere să fie scos „sus la soare": el zace, deci, în zonele subterane, chtoniene, ale lumii. Iar pentru a ajunge acolo și, mai ales, pentru a-l scoate la lumină, maica trebuie să se metamorfozeze într-un animal familiar cu aceste plaiuri: corboaica. Este bine știut că aceasta are bogate valențe chtoniene: este o pasăre psihopompă, care conduce sufletele către lumea de dincolo. Cu aceste atribute, ea intră și în contextele atenuante ale basmului, unde îi ajută pe Prâslea ori pe Făt-Frumos să iasă din lumea subpământeană a zmeului. Și nu o dată ea îl învie pe erou ori, în lupta cu zmeul, îi aduce picătura de apă-vie, redându-i puterile vlăguite și ajutându-l să câștige înfruntarea (vezi Ov. Bârlea, 1976, p. 146). Pe de altă parte, felul în care maica transformată în corboaică își vindecă fiul seamănă tot cu o renaștere din basm: ea îi aduce buruieni din anumite locuri ori îi dă să bea apă limpede, tot așa cum, în alte situații, iarba-fiarelor ori apa vieții îi readuceau la lumină pe eroii omorâți. Cumulând valențele chtoniene ale locului unde zace fiul cu acelea ale metamorfozei mamei, înțelegem de ce viteazul are nevoie de asemenea „tămăduire" și de ce îi cere să fie scos „sus la soare". Eroul trebuie pur și simplu să renască, să se reîntoarcă la viață, căci, fără intervenția mamei, el ar fi rămas țintuit în lumea infernală. Ca și în mitul lui Demeter, motivul căutării este asociat unei reveniri din lumea subpământeană, unei *ascensio* din orizonturile infernale. Sensul baladei maicii bătrâne este, ca și acela al textelor antice istorisind patimile lui Core ori Osiris, unul apoteotic: fiul se însănătoșește, prinde puteri și pleacă din nou la luptă. Un nou ciclu existențial începe, o nouă perindare a zeului prin toate formele rânduite, până la „moartea lui

din iarnă". Pentru viteazul nostru, sensul revenirii la viață este dat de reînceperea luptei. Ultimele versuri ale unei variante a baladei sugerează ideea iterativității evenimentelor narate: viață – pătimire – moarte, viață – pătimire: „Iar voinicul nu vrea, / El pă cal încălica, / După oaste se lua, / Pă mă-sa aici lăsa. / Mă-sa rămânea / Din ochii-i plângând, / Din gură zicând: / Voinicu-i voinic / Mult mi-e rânduit / Moară canunit." (Al. Amzulescu, 1967, vol. I, p. 133)

Tot complexul de mituri, legende, motive ori secvențe rituale amintit se axează pe exaltarea vieții în nenumăratele ei forme, a bucuriei prilejuite de revenirea primăverii. Sensul narațiunilor menționate este stenic, căci *dincolo* de conținutul propriu-zis al textelor respective se poate descifra elogiul existenței, al puterii naturii și societății de a dăinui. Moartea despre care ni se povestește este una nesemnificativă: ea nu furnizează un sfârșit absolut, ci doar un moment de „amorțire", necesar continuării ciclului cosmic. Dincolo de ea se întrevăd renașterile viitoare: treaptă către altă formă a existenței, ea nu contează decât ca un preambul al vieții care va veni.

La rândul său, obiceiul colindatului se înscria într-un context cultural asemănător; el configura, pe un plan ceremonial, entuziasmul provocat de izbăvirea de iarnă și de reîntoarcerea primăverii. „Testamentul ciobanului", ax simbolic al întregului ansamblu epic al *Mioriței*, se desprinde din inima unor asemenea manifestări culturale. În colindă, ciobanul real care murise era consacrat prin suprapunerea dramei sale unui model mitic. El devenea beneficiarul unui destin de excepție și al unui sfârșit bogat în implicații simbolice. Orientarea consacratoare, specifică acestor contexte ceremoniale, se continuă prin atragerea în sferele de înțeles ale baladei a motivului maicii bătrâne. La origine, acesta era integrat unui univers imagistic specific manifestărilor exaltante prilejuite de renașterea vieții, de victoria existenței asupra morții. Tensiunea apoteotică proprie simbolurilor inițiale ale baladei (așa cum apăreau ele în contextele, mitico-ritualice originare) s-a prelungit și în întrupările epice ulterioare. Deși nici unul din termenii *expliciți* ai *Mioriței* nu cuprinde o asemenea deschidere, ansamblul lor, orizontul poetic pe care îl configurează și mai ales fluviul simbolic subteran, al cărui tumult se aude în fiecare motiv luat în parte, dau tonul implicit stenic al baladei.

Iată de ce moartea păstorului nu contează, nu este purtătoare de înțelesuri. Bogată în sensuri este viziunea pe care ciobanul o proiectează asupra soartei sale: „El reușește să transforme un eveniment nefericit într-unul consacrator, căci moartea unui tânăr păstor necunoscut se transformă într-o ceremonie nupțială de proporții cosmice." (M. Eliade, 1970, p. 243) Am arătat că la rădăcina acestor imagini stă un puternic substrat etnografic, a cărui manifestare tipică este „nunta mortului". Sensul ei este precizat de ansamblul concepțiilor tradiționale asupra existenței și morții. Schematic, ele s-ar sintetiza astfel: a) mortul trebuie integrat în lumea de dincolo; b) mortul „nelumit" nu și-a încheiat ciclul vital; c) el nu poate fi deci primit în lumea de dincolo; d) prezența lui printre cei vii este însă nocivă, el putând provoca, pe plan magic, tot felul

de nenorociri (secetă, piatră, boli, cataclisme); e) pentru a scăpa de o asemenea povară, el este „nuntit" ritualic, înainte de îngropare – facilitându-se astfel expulzarea lui din sânul societății. Toate credințele menționate se referă la raportul dintre colectivitate și tânărul mort. Obștea încearcă să-i determine și după moarte soarta, conducându-l (pe un plan imaginar) către locul odihnei veșnice. Pentru C. Brăiloiu (1969), aceste manifestări rituale sunt semnele setei de viață a unei colectivități care alungă din mijlocul ei tot ce ar putea stânjeni buna desfășurare a activităților cotidiene. Nici nu poate fi vorba aici de permanentizarea vieții ciobanului, ci din contră, de întreruperea ei totală.

Deci între viziunea cuprinsă de nucleul etnografic al baladei și aceea pe care textul epic o conține se configurează o opoziție fățișă. Valorile celei dintâi sunt orientate către curmarea existenței celui dispărut (cel puțin, din orizontul vieții sociale), în timp ce a doua dirijează semnificația către imaginile perpetuării vieții, ale scurgerii ei neîntrerupte, în primul caz este vorba despre perspectiva pe care societatea o proiectează asupra evenimentului respectiv, în cel de-al doilea, despre felul în care păstorul își descrie și își transfigurează propriul destin.

Pe de altă parte, setea de viață a ciobanului este în egală măsură prezentă în conținutul testamentului său: el cere să fie îngropat alături de uneltele iubite, într-un fel de centru magic al stânii: „Și să nu mă îngroape / Tuma-n dosul stânii / Unde zac și câinii / Și să mă îngropi / În strunga oilor / În jocul mieilor." (I. Diaconu, 1969, vol. I, p. 421) Care să fie deci sensul profund al cuvintelor sale? „Păstorul speră să beneficieze de o existență *sui-generis*, căci toate aceste obiecte, instrumente muzicale, precum și unelte și arme specifice universului existenței pastorale, indică o prelungire simbolică (*i.e.* ritualică) a activității sale. Concepția subiacentă este arhaică și se regăsește în multe culturi aflate în stadiul etnografic: o viață violent întreruptă se continuă printr-o altă modalitate de existență... Într-adevăr, suma energiei vitale, care rămâne disponibilă prin întreruperea unei existențe încă departe de istovirea ei este „creatoare", în sensul că ea poate anima orice fel de obiecte fabricate de om. Existența păstorului se continuă prin prelungirea simbolică a activității sale profesionale." (M. Eliade, 1970, p. 237) Uneltele sunt indispensabile eroului pentru viața sa de la munte. Faptul că ciobanul nu se desparte de ele, că refuză să fie îngropat în sat, dorindu-și ca lăcaș veșnic stâna și mediul natural, perpetuează comuniunea lui cu universul ambiant. El nu dispare, el nu se îndepărtează; păstorul este în permanență acolo, chiar dacă nu se arată. Prezența sa nu este una simțită (tangibilă); ci una resimțită (simbolică). Pe de altă parte, existența îi este violent curmată; dar ciobanul este încă tânăr, abia ajuns în floarea vieții. Energiile neconsumate, pe care existența sa frântă nu le-a epuizat încă, rămân disponibile. Ele sunt transferate asupra spațiului înconjurător, transmițându-i acestuia surplusul de vitalitate existent. Iată de ce se poate vorbi de o „prelungire simbolică" a vieții sale, care se scurge în obiectele iubite

și în mediul cosmic înconjurător. Tot așa cum în cazul Meșterului Manole viața Anei i se transmitea construcției, identificându-se în destinul acesteia, acum suflul vital al eroului se răspândește (și se păstrează) prin obiectele lângă care el este îngropat.

Să reluăm acum opozițiile enunțate până aici:

- pe *plan ceremonial*, întâlnim manifestări mărturisind dorința colectivității de a se debarasa de cel dispărut și de a-i curma orice formă de existență în lumea celor vii;
- pe *plan textual* este exprimată setea protagonistului de a „dura", de a nu sfârși, de a-și prelungi (simbolic) existența în lumea de aici;
- în *ceremonial* (și în concepțiile mitice subiacente), cel dispărut beneficia, după ce se rupea de cei vii, de integrarea într-un alt plan al existenței;
- în *cântecul epic*, ciobanul își continuă viața pe un palier ontologic omogen, nediferențiat: el viețuiește în continuare aici, și nu în „câmpul cu florile" din lumea de dincolo.

Opozițiile sunt clare și distinct conturate. Dar, în esență, raportul dintre balade și substratul ritual nu este chiar atât de simplu: trecerea de la ritual la *Miorița* nu este un proces liniar, nemijlocit, ci unul mediat; între baladă și ceremonialurile amintite se interpun (și analiza s-a referit deseori la ele) alte texte populare, mai legate prin însuși rostul lor inițial, de conținutul și finalitatea datinilor tradiționale.

Structurile textuale care conțin o viziune apoteotică sunt strâns derivate din obiceiul colindatului. Or, tot ceea ce ține de manifestările prilejuite de începerea noului an se caracterizează prin atitudinea stenică, exuberantă, prin entuziasmul forțelor vieții. Colectivitatea arhaică trăia în mod real și sincer angoasa provocată de dispariția vegetației, precum și îndoiala în puterea zeului tânăr de a-i învinge pe demoni și de a aduce din nou pe pământ energiile vieții. Textele folclorice născute din acest univers mitico-ritualic conțin, dincolo de anecdota narativă propriu-zisă, un sens superior, un fel de prelungire simbolică a imaginilor către o sferă de valori ce transcend cuvântul și poezia, privite doar în litera lor. Mai precis, este aici vorba despre o „înscenare" epică, simplu pretext narativ, prin care este exprimată o semnificație culturală și umană mult mai amplă, de necuprins într-un singur termen ori chiar simbol.

Din contextul funerar și din bocetele respective migrează, cu timpul, alte motive care se alipesc ansamblului, în formare, al *Mioriței*. De fapt (și controversele pe care multe scrieri le-au provocat s-au născut de aici), ne aflăm în fața a două planuri de transformare. În actul propriu-zis al înmormântării se realiza un fel de înscenare ceremonială, în care ritualul nupțial preceda *(in abstracto* – pe plan mitic) și se interfera *(in concreto* – pe planul obiceiului performat) cu acela funerar. Bocetele însă ne familiarizează cu o serie de imagini în care moartea este codificată prin termeni luați din repertoriul nupțial: „De tri zile-i nuntă-n casă, / Nici îi mire, nici mireasă. / Mireasa a adormit, / Mirele nu a sosit / Mirele-i la tatăl său, / Mireasa-i în copârșău. /

O, mândrucă miresucă, / Numai tu te-ai măritat / După-un fecior de-mpărat / Și te duci la curtea lui / În fundul pământului, / Unde leac de soare nu-i / Și te duci unde el vrea / Sub pajiștea verdicea, / Unde soare nu-i vedea." (I. Serb, pp. 263-264) Ne situăm acum pe un plan expresiv, în care termenii respectivi se impun nu prin valoarea lor *literală*, ci prin aceea *metaforică:* ei sunt alegorii, modalități de numire și concretizare a ideii morții, dificil de conceput în coordonatele ei metafizice. Pe planul imaginilor poetice, moartea reprezintă nunta cu o mireasă (pământ, groapă, sora soarelui) care simbolizează, prin conotațiile ei funebre, adevăratul sens al unirii care s-a petrecut. Formele poetice prin care este transcrisă această idee nu sunt foarte bogate; ele se limitează la simpla enunțare, la punerea termenilor față-n față: „Că mama te-a logodit / Cu pământul înnegrit / Și apoi te-a cununat / Numai cu scânduri de brad." (idem, p. 261)

Dar în *Miorița* întâlnim un adevărat *cortegiu nupțial*, în care alaiul și diferiții protagoniști ai obiceiului sunt stihii ale naturii. Elementele cosmice substituie actanți ceremoniali umani, ca în „cântecul ciobănașului", dar cu atribute tipice unui context de factură *funerară.* Balada le păstrează *funcția* (de înlocuitori ai protagoniștilor umani), dar schimbă *sensul* apariției lor (din funerar, el devine unul nupțial). Acest transfer semantic a fost posibil datorită imaginilor nunții care apăreau în bocete, cu o valoare pur expresivă, pentru a formula ideea morții. În textul inițial, stihiile participau la îngroparea ciobanului, având rol funerar. În *Miorița*, ele sunt prezente la nunta lui ca protagoniști ceremoniali ai unui rit nupțial. Dacă în obiceiul popular puteam vorbi de un amestec de elemente etnografice, aparținând repertoriului nunții și repertoriului funerar, dacă în bocete moartea este uniune (nuntă) cu un fenomen cu conotații negative, în balade moartea este o nuntă la care participă, consacrând-o, întregul cosmos. În descrierea ei, ciobanul nu mai actualizează nici unul dintre termenii referitori la propriul sfârșit: el prezintă un grandios alai nupțial, în care, dacă nu am cunoaște înțelesul baladei ori anumite conotații simbolice ale imaginilor folosite, nimic nu ne-ar îndrepta direct către ideea morții.

Să ne oprim încă o dată asupra opozițiilor enunțate inițial, opoziții care pun față-n față semnificația epică a baladei și înțelesul etnografic al rădăcinilor sale. Pentru a măsura această distanță a fost nevoie de distingerea „morții ca nuntă" de „nunta mortului"; în ultimul caz este vorba despre un fenomen ceremonial, datorat viziunii culturale sătești asupra vieții și a morții. În primul caz aveam de-a face cu o imagine generică a existenței, născută din jocul simbolurilor poetice, prin care moartea este integrată într-o ordine ontologică superioară, anihilându-i-se astfel puterea distructivă. De unde însă atâta putere de transcendere (poetică) a unei realități (oricum) zdrobitoare? Ea se datorează conotațiilor simbolice ale obiceiului nunții. Acesta este singurul ritual de trecere care are loc între două niveluri existențiale identice. (Nașterea este venirea unei ființe din neant spre lume, iar moartea este ieșirea din lume spre

neființă.) Prin nuntă însă, viața se continuă pe o altă treaptă, cunoscând o nouă formă de manifestare și desăvârșire. Pentru om, acum este momentul împlinirii sale supreme, al integrării plenare în ciclul existențial. Dacă moartea este nuntă – adică trecere între două niveluri ontologice identice –, înseamnă că extincția individului nu marchează un sfârșit absolut, ci doar abordarea unei alte forme de ființare în lume. O vitalitate enormă se revarsă din baladă: sfârșitul individului nu marchează epuizarea tuturor traseelor sale ontologice, ci doar o schimbare a nivelului propriu de viețuire. Nunta capătă proporții cosmice; din această perspectivă, moartea apare doar ca o parte, incomensurabil mai puțin esențială, din uriașul rezervor de viață al universului. În baladă, accentul simbolic nu cade pe caracterul de ruptură al morții, ci pe ideea de continuitate a vieții în diferite forme de manifestare și de integrare în orizontul cosmic. *Miorița* ne apare ca o sinteză integratoare, în care opozițiile cuprinse de temele componente sunt depășite și asimilate de un sistem superior de semnificare.

Un om, un vraci, un zeu

În orice sat am intra, mai devreme sau mai târziu, cu jumătate de gură (din rușine pentru faptul că „el", om serios, mai crede în așa ceva, ori poate din nemărturisită teamă), un sătean ne va spune că cine știe care bătrână, mai aparte, cunoaște arta farmecelor, poate trimite argintul viu, știe descântece de făcătură și de desfăcătură, că nu este exclus ca noaptea să o viziteze chiar Necuratul. Aceste afirmații și credințe, precum și practicile pe care ele se întemeiază implică, pe de o parte, o tradiție medicală bazată pe cunoașterea virtuților ierburilor și ale altor plante, perpetuată din veac în veac prin aceste personaje; pe de altă parte, ele se sprijină pe un bogat repertoriu de construcții mitologice, acumulate în timp, prin sedimentări din tradiții culturale extrem de variate. Nu trebuie să uităm însă că numeroase acte magice se află la îndemâna oricărei femei din sat: să ne amintim numai de practicile, cu vădită orientare magică, prilejuite de cele mai firești sărbători ale calendarului tradițional (anul nou, toaderii, armindenii, sânzienele etc.) ori chiar de riturile de trecere prilejuite de naștere, nuntă, moarte. Dar toate aceste fapte menționate până aici au o finalitate *benefică* și *apotropaică*. Mai avem un pas de făcut până la specialiștii în magie, iar de aici până la sistemele magiei „negre" mai este cale lungă (vezi sinteza dezbaterilor în M. Coman, 2008). Magia neagră cere, conform credințelor medievale europene, specializare și „inițiere" la școala diavolească (vestitul pact cu dracul și vânzarea de suflet); doar persoanele care au o asemenea putere, care stăpânesc „arta" de a concentra forțele malefice împotriva unui semen de-ai lor sunt numite, în satul tradițional, vrăjitoare. Nenumărate credințe, povestiri anecdote, toate cu caracter local, se referă la faptele acestor personaje. Întotdeauna trimiterea se face la un fapt concret, istoric, precis databil și la o persoană cunoscută de toată lumea, care a trăit nu de mult sau care, poate, mai trăiește și acum.

Totuși, din cele spuse până acum se observă că faptele amintite țin de un nivel, să-i zicem, etnografic. Nu există în folclorul nostru nici o ființă fantastică ce ar cumula (într-o imagine sintetică) toate atributele vrăjitorești, într-un cuvânt, nu există, în universul literaturii populare, nici un *prototip cultural al vrăjitoarei*. Sf. Vineri ori

Sf. Duminică sunt niște băbuțe liniștite, binevoitoare și pline de sfaturi înțelepte; de obicei, ele sunt căutate doar la nevoie și nu intervin în mod activ în viața tumultuoasă a pământenilor. Tot astfel, zgripțuroaicele ies foarte greu din vizuina lor, având un comportament analog zmeului, deci foarte îndepărtat de modelul vrăjitoresc. De asemenea, ielele au un statut mitic mult prea complex pentru a putea fi reduse numai la schemele epice derivate din imaginile etnografice ale magiei feminine. Alte ființe malefice (Sila-Samodiva, Joimărița, Muma-Pădurii etc.) ne apar ca întrupări ale unor forțe obscure, având un profil unilateral, fără prea multă autonomie și libertate de expresie: faptele lor sunt simple sancționări ale greșelilor (rituale) ale oamenilor.

Referirile la „vrăjitori", adică la bărbați care să se ocupe cu practicarea magiei, sunt extrem de sărace: niciodată nu s-a auzit, în satele autohtone, de vreun bărbat care să se ocupe cu o activitate ce pare a fi hărăzită exclusiv femeilor. Și totuși lucrurile nu sunt chiar atât de nefirești pe cât par; literaturile populare din Europa apuseană au lansat mai multe personaje, mitologice sau legendare, care creionează modelul tipic al marelui vraci. Să ne gândim la Odhin, la vestitul Merlin, la magi cititori în stele ori la vrăjitorii bătrâni și binevoitori care populează atâtea și atâtea din basmele populare. În schimb, după câte știu – folclorul nostru nu cunoaște nici o credință particulară legată de un asemenea vrăjitor (identificabil în cine știe ce sat); în schimb, el cunoaște un personaj fantastic ce cumulează toate trăsăturile tipice vraciului: numele lui este *solomonarul*.

Astfel, domeniul demonologiei feminine include credințele izolate, fără a fi însă reprezentat de un arhetip mitologic ori legendar, în timp ce magicul masculin nu beneficiază de consistență etnografică, dar se bucură de existența unui prototip cultural. Se deschid aici porțile unui tărâm fascinant, și totuși inabordabil în spațiul restrâns al acestei cărți, tărâm ce ar cuprinde problema relațiilor economice, sociale și culturale dintre bărbați și femei, așa cum apar și sunt ele instituționalizate în ansamblul întregii civilizații populare românești. E vorba despre un sistem în care acea categorie care este văduvită de un atribut, pe plan social, îl recâștigă în plan ritual, iar dacă îi lipsește aici, îl recuperează în plan mitic ș.a.m.d. Avem în fața ochilor imaginea unor sfere care nu se suprapun, nu se identifică, dar se prelungesc și se completează reciproc, într-o permanentă realcătuire de sisteme, dinamice și totuși echilibrate.

Dar nu asupra acestor aspecte antropologice aș vrea să zăbovesc în rândurile de față, ci asupra acestui personaj ieșit din comun: solomonarul. Apariție mitologică plină de mister, cu un profil abia schițat, el lasă să se întrevadă, dincolo de legendele și credințele țesute în jurul lui, imaginea unui vraci autohton și, mai mult chiar, liniile de forță ale conturului unui străvechi zeu local, din aceeași mare familie uraniană ca și Zeus ori alte divinități ale cerului și furtunilor.

Dar, înainte de a ne avânta în labirintul simbolurilor mitologice, să remarcăm faptul că primul lucru pe care-l aflăm despre solomonar este tocmai caracterul său uman:

el nu e descris ca o ființă fantastică, ori ca un demon sau un sfânt, ci ca „un om cu puteri extraordinare". (Ov. Bârlea, 1976, p. 24) Atunci când rostim o asemenea frază, atunci când definim pe cineva ca om, care depășește totuși prin ceva omenescul, un cuvânt se impune de la sine: *inițierea.* Eroul nostru știe ceva în plus, posedă o învățătură care este garanția puterii sale de excepție. El rămâne om, dar se detașează de semeni prin „știința" sa de o mărturisită origine magică. Nu aș putea totuși să spun cu precizie în ce constă specificul modelului inițiatic solomonăresc, deoarece nu avem încă, pentru ansamblul culturii populare românești, o tipologie a schemelor inițiatice, scheme care sunt de o bogăție și o varietate ieșite din comun. Cert este că viitorii solomonari își deprind arta la „o școală de solomonărie", aflată undeva, sub pământ, într-o groapă adâncă. Durata acestei inițieri este de șapte ani, iar în final numai unul din cei șapte ori zece discipoli dobândește meșteșugul râvnit. (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 187) Puterea solomonarului nu este, deci, înnăscută, ci dobândită. Prin această trăsătură el se situează undeva la graniță, într-o zonă incertă, undeva între orizontul omenesc și cel sacral. Solomonarul nu este nici divinitate, dar nici om obișnuit (așa cum sunt, de obicei, vrăjitoarele). De aici și caracterul său mitic ciudat, situat între natură și cultură, între omenesc și divin. „Școala" este toposul mitic ce exprimă, printr-o imagine mai accesibilă și familiară, ambivalența sa, așezând-o într-o perspectivă cronologică: solomonarul e un om obișnuit care prin contactul cu o anume „știință" ocultă dobândește puteri magice și efectuează saltul dintre condiția umană și cea divină (sau semidivină). În această școală ei învață toate cărțile din lume și mai mult chiar, ei merg apoi în Orient, unde, stând cuminți la o masă, vor scrie toată învățătura universului, pe o carte. (Ov. Bârlea, 1976, p. 25) Aceste trăsături îmi par a fi semnul contaminării cu motivul creștin al „cărții sacre", text atotștiutor, oglindă a ceea ce a fost, este și va fi. De altfel, solomonarul, atunci când trece prin sate, poartă în mână (se spune) un toiag și o carte. Nu știu dacă e vorba de aceeași carte unică și sacră sau de o alta, dar știu că și această imagine trimite în mod vădit la pictografia creștină. Majoritatea sfinților apar în ipostaze (picturale) analoge: cu toiagul și cu cartea în mână. Dar tot astfel apar și colindătorii ori bătrânul Crăciun, care aduc și ei, printre alte obiecte magice, o carte. Din această perspectivă, circuitul imaginilor se închide, căci atât modelul creștin, cât și imaginile autohtone se suprapun, se oglindesc și se re-semnifică reciproc. În altă ordine de idei, să amintim aici că aceeași „carte sacră" apare integrată și în alt motiv folcloric, frecvent întâlnit în colinde și în bocete: la poarta Raiului stă Maica Domnului care „scrie" sufletele într-o carte. Și nu e vorba numai de a nota trecerea lor spre tărâmul celălalt, ci mai ales de a judeca faptele omenești ce se aflau – deja – înscrise în filele cărții sacre. Să nu uităm nici faptul că imaginea „școlii" apare târziu, legată de configurarea formelor de educare instituționalizată; astfel „cartea" și „școala" au oferit un vocabular concret pentru ideea transfigurării prin achiziția unei cunoașteri ezoterice (vezi,

în antiteză, modul în care aceeași trecere de la condiția naturală la cea supranaturală se petrece în cazul metamorfozei șarpelui în balaur – aici procesul este gândit în termenii dobândirii prin luptă a unui obiect magic, piatra nestemată).

În toate aceste cazuri motivele folclorice și cele pe care le putem socoti „bisericești" s-au amestecat într-o asemenea măsură, încât cu greu am mai putea spune că ele au note preponderent creștine sau păgâne: a rezultat, de fapt, un nou sistem de înțelesuri și simboluri, cu o funcționalitate mai mult literară decât magică ori religioasă. A insista aici excesiv asupra originilor e ca și cum ai vrea să afli dacă mai întâi a fost oul sau găina!

De altfel, cercetătorul ieșean E. Agrigoroaiei leagă aceste imagini de temele mitice ale inventării scrisului (modelul Cadmos, de exemplu) și de arhaicele corporații religioase și inițiatice ale dacilor. „Cunoașterea scrisului la solomonarul «român» provine de aici, de la daci, iar preoții daci călători «prin nori» (Kapnobatai) sunt autentici solomonari." (E. Agrigoroaiei, 1982, p. 244) Afirmația aceasta, atât de tranșantă și aproape apodictică, este, dacă nu eronată, cel puțin riscantă: ea este susținută doar printr-o discutabilă filiație lingvistică, fără a fi aduse și argumente privind relațiile dintre cele două structuri mitologice. Ideea de mai sus a fost inițial lansată de T. Herseni, care, într-un articol din revista „Etimologica", afirmă: „Concluzia personală la care am ajuns, după analize atente și minuțioase, de factură semiotică și comparativ-istorică, este că solomonarii continuă, într-o formă populară, țărănească, străvechile ordine ale preoților magicieni de pe aceste tărâmuri, de la geto-daci. Acei «ktistai» sau probabil mai corect «skistai» («cei care renunță la plăcerile lumii»), menționați de Strabon cu privire la geto-daci, care îi numeau și «călători în nouri» (nu «ironic», ci în perfectă cunoștință de cauză), au fost, fără îndoială, precursorii geto-daci ai solomonarilor români." (T. Herseni, 1979, p. 19) Despre solomonari se spune că zboară *călare pe balauri* (niciodată singuri), despre acei preoți daci se păstrează un epitet, tradus prin „călători prin nori" – formulă mult prea vagă și, în orice caz, fără nici o precizare în privința legăturii dintre acești sacerdoți și puterile cerului întrupate de furtună (de altfel, speculațiile lui T. Herseni referitoare la identitatea dintre solomonari = preoți daci, pe de o parte, și balauri și Gebeleizis, pe de alta, mi se par exagerate, greu de susținut și verificat științific). În cazul de față, punctele de contact, analogiile sunt mult prea generale și chiar incerte pentru a afirma, cu certitudinea irevocabilă a predicației logice, că „preoții geto-daci sunt solomonarii români". Într-adevăr, solomonarul are rezonanțe și dimensiuni mitice prin care îl putem apropia de fenomene analoge din orizontul cultural al dacilor; dar aceste apropieri sunt ipoteze, și nu axiome. Ele trebuie demonstrate și susținute prin argumente științifice, și nu doar prin sentințe cu aer irevocabil. Asupra acestui subiect vom reveni însă.

După ce a învățat atâta amar de vreme, în condiții de maximă recluziune, solomonarul nu poate rămâne doar un simplu scrib, chiar dacă este într-adevăr un scrib

al istoriei cosmice. Menirea lui, spun textele folclorice, e cu totul alta: aceea de a interveni, prin puterile sale magice, în dezlănțuirea stihiilor naturii, în facerea și desfacerea furtunilor. Dar – și acest lucru nu trebuie uitat – puterea lui se bazează nu pe originea sa divină ori pe vreun dar al zeilor, ci pe *știința* dobândită la școala de solomonărie. Iată deci că rostul acestei „școli" sacre nu este dobândirea unei învățături totalizatoare, ci cucerirea puterilor asupra naturii, puteri concentrate într-o formulă magică. „Cartea sacră" și „școala subterană" își capătă înțelesul doar din această perspectivă, din legătura lor cu motivele epice și legendare ale „formulei magice", ale cuvântului vrăjit, într-un cuvânt al farmecelor vrăjitorești. Solomonarul caută și dobândește nu Cunoașterea, ci puterea magică asupra elementelor naturii.

În rezumat: „Solomonarii aceștia sunt oameni foarte învățați, care poartă vremile cele grele. Solomonar se face cel mai mic dintre șapte frați călugări, care merge la o școală solomonărească, unde învață a citi și a scrie solomonărește". (T. Pamfile, 1916a, p. 315) Ne putem întreba în ce constă această „citire" solomonărească? Și răspunsul nu va întârzia să apară: „El (Diavolul – n.n.) locuiește sub pământ unde se află și școala diabolică numită Solomantă sau Solomonărie, după prototipul atotștiutorului Solomon, și unde se învață toate limbile ființelor vii, toate tainele naturei și toate formulele magice, farmece și vrăji (solomonii)." (L. Șăineanu, 1978, p. 565) Despre prezența și rosturile biblicului Solomon vom vorbi ceva mai încolo. Apariția diavolului nu trebuie, nici ea, să se încurce: sub influența bisericii, tot ceea ce ținea de magie, fie chiar și la nivelul elementar al superstițiilor și riturilor populare, a fost etichetat ca erezie și aruncat în orizonturile infernale ale Satanei.

Revenind la ipoteza citată anterior: solomonarii care zboară prin cer pot fi asemănați cu preoții daci despre care Strabon ne spune că erau numiți și „călători prin nori". Despre aceasta H. Daicoviciu afirmă că era o „poreclă, pe jumătate respectuoasă, pe jumătate ironică, legată eventual de anumite preocupări astronomice ale preoților sau de vârfurile de munte unde se găseau sanctuarele și peșterile lor". (H. Daicoviciu, 1965, p. 171) Părerea cunoscutului istoric nu este deloc încurajatoare pentru dezvoltarea unei speculații referitoare la relația între solomonari și acești inițiați dacici. De altfel, un amănunt mă face să cred că această apropiere este, într-adevăr, dificilă: Solomonarul călătorește printre nori călare pe un balaur. Or, despre preoții daci nu ni se spune nimic în acest sens, iar lucrul e cu atât mai nefiresc, cu cât dacii aveau un cult al dragonului, animal emblematic, așezat, după cum se știe, pe standardul lor de luptă; pe de altă parte, imaginea unui preot inițiat, zburând prin nori călare pe un balaur, era prea frapantă, prea exotică, pentru a nu fi reținută și redată de autorii greci, atât de curioși și atât de însetați de pitoresc. Epitetul respectiv atribuit preoților daci poate să aibă alt sens (unul figurat, mistic) sau poate să fie o lectură greșită, o „interpretatio graeca" a unor termeni autohtoni. Iată de ce, în

stadiul actual al cercetării și în absența unor alte surse și informații, mi se pare dificilă asimilarea solomonarilor cu acei inițiați dacici.

Cu titlu de ipoteză aș propune pentru o dezbatere științifică analogia *funcțională* (și nu identitatea) dintre acel „descensus" al lui Zamolxis și scoborârea de șapte ani a solomonarilor în adâncul pământului, analogie întemeiată pe apropierea dintre școala subterană și locuința subpământeană a miticului Zamolxe. În ambele cazuri întâlnim un „descensus ad inferros", prilej pentru o prelungită inițiere, urmată apoi de o revenire apoteotică, în deplinătatea puterilor sacre și magice. Analizând același univers simbolic, legat de imaginea grotei și a coborârii în adâncurile ei, Mircea Eliade remarca răspândirea lui în aria atât a antichității grecești, cât și a celei iraniene. În concluzie: „A locui o cavernă nu înseamnă, în mod necesar, a coborî între umbre – ci a trăi într-o altă lume, mult mai vastă și mai complexă, pentru că ea încorporează multiple moduri ale existenței (zei, demoni, sufletele morților etc.), din care, plecând, duci cu tine bogății și nenumărate virtualități..." (M. Eliade, 1970, p. 38) Totuși, să nu uităm că aceste trăsături sunt încă insuficiente pentru a susține ipoteza unui model mitic comun celor două personaje și, cu atât mai puțin, ideea unei filiații genetice între zeul geto-dacic și personajul credințelor populare. E vorba aici de analogii *tipologice* (și nu individuale) care pot spune ceva despre structura generică și despre *orientarea* valorilor mitice care susțin chipul arhaic al solomonarului. Aceste analogii indică o direcție a cercetării, o posibilă dezvoltare a ei; în nici un caz, ele nu întemeiază identități totale și predicații de tipul; „A este B", „solomonarul este Zamolxe"; o asemenea frază are virtuți poetice ori retorice, nu însă științifice.

În orice caz, mult mai certă este înrudirea solomonarului cu alt personaj mitologic: regele Solomon (de altfel, dicționarele derivă termenul de solomonar din acest nume propriu). Cum s-a ajuns oare ca ilustrul împărat ebraic să fie etimonul (lingvistic și mitologic) al unui personaj folcloric, întru totul lipsit de fastul și puterea strămoșului său onomastic? Căile acestei filiații par a fi obscure, ele limitându-se doar la ideea (comună) a omniscienței tipice ambelor personaje. Incertitudinea acestei legături (care rămâne totuși singura cu putință) a fost remarcată și de alți cercetători ai folclorului nostru: „Cât privește numirea de solomonar, cred că vine de la aceea că la țăranii români înțelepciunea lui Solomon, deși nu ar ști să spuie bine cine a fost Solomon, e închipuită ca un ce cu totul extraordinar." (I. Otescu, apud T. Pamfile, 1916a, p. 126) Dacă aruncăm o privire asupra lumii basmelor, îl regăsim pe regele nostru în ipostaze consacratoare: el are harul de a înțelege vorbirea animalelor, este stăpân peste lumea duhurilor necurate, are un inel (cu un ochi de șarpe incrustat în el) care îl face stăpân peste toate puterile firii. (L. Șăineanu, 1978, p. 416 și 636–637)

Două legende brașovene, cu un mers să-i spunem concentric, sunt legate tot de ființa miticului rege Solomon. Dar mai este oare vorba de *regele* Solomon? Căci el este tocmai *vraciul* care scapă orașul de o invazie a șobolanilor, reușind să îi treacă

dincolo de muntele Tâmpa. Apoi – și aici intervine al doilea filon epic – niște copii alergând după un șobolan și obligându-l să se retragă sub rădăcinile unui copac uriaș, descoperă o coroană de aur: era coroana regelui Solomon care, urmărit de turci, o ascunsese acolo. O asemenea legendă care explică de fapt elementele componente ale stemei orașului Brașov amalgamează mai multe date, venind atât din tradiția cultă, cât și din cea folclorică. Pentru noi, imaginea regelui ca un fel de erou uriaș, în veșnic conflict cu turcii, este cea mai interesantă. Ea ne amintește că pe aceleași meleaguri se află vestitele „pietre ale lui Solomon" unde (se zice) se mai văd și astăzi urmele gigantice lăsate de calul acestuia în timpul miticelor bătălii cu turcii. Solomon și Baba Novac ar aparține acum registrului folcloric al „uriașilor", aflați în permanentă înfruntare cu păgânii și care au lăsat, ca semn al trecerii lor prin lume, mai multe toponime arhaice: piatra uriașului, movila uriașului, mormântul uriașului, podul uriașilor etc. (Ad. Fochi, 1976, pp. 342–343) Cum de s-a ajuns însă la o asemenea diferență față de modelul originar? „Figura împăratului Solomon, pe care Biblia ni-l înfățișase ca prototipul frumuseții și al înțelepciunii, luase în folclorul iudaic proporții uriașe. Câteva din trăsăturile legendare ale folclorului ebraic s-au păstrat și în vechile noastre hronografe." (N. Cartojan, 1974, vol. II, p. 62) Cheia dilemei noastre nu se află departe, ci aproape de orizontul folcloric sau, poate, chiar în marginile acestui orizont: este vorba despre cărțile populare. Printr-un hronograf suntem familiarizați cu o bogată paletă de atribute magice, în fața cărora ne putem întreba dacă a mai rămas ceva care să-i lipsească acestui erou, atât de dăruit de harul divin: „A aflat firea a tot ce iaste în lume, a oamenilor, a dobitoacelor, a paserilor, a godinilor, a peștilor, a orbilor, a jivinelor... așișderea și plantele și crugurile și toată tocmala cerului și de supt ceriu știa și cum va lega pre diavoli și cum îi va chema pre numele lor; așișderea toate leacurile și toate doftoriile și toate ierbile, care de ce leac era... acestea toate le-a cunoscut Solomon cu înțelepciunea sa." (idem, p. 63)

Parafrazând o vorbă celebră aș spune că aici este prea mult și prea puțin; mult prea mult pentru un singur personaj mitic și mult prea puțin pentru a explica filiația dintre regele Solomon și vraciul nostru. În același timp, mereu întâlnim ceva în plus și ceva în minus, astfel încât nu putem să identificăm întru totul cele două profiluri mitice; pe de o parte, Solomon apare ca stăpânul demonilor, ca un taumaturg și vindecător de boli, capabil să dezlege orice parabolă, ceea ce-l face să fie un prototip nu numai al omniscienței sacrale, ci și al înțelepciunii omenești; pe de altă parte, solomonarul este învățat de demoni, omniscient, dar numai în ordinea sacrală, ocupându-se cu predilecție de provocarea furtunilor; ambele personaje cunosc limba fiarelor și a plantelor, practică travestiul umil, pot tulbura văzduhul și pot îngheța apele. De fapt, aici este albia în care cele două izvoare pot fi reunite (căci nu sunt foarte convins că numai unul poate fi izvor pentru celălalt – dar despre aceasta vom vorbi în curând). Amândoi pot purta „vremile grele", adică pot aduce furtunile și grindinile.

Și, după cum spuneam, nu mi se pare că solomonarul este copia (în miniatură) ori descendentul (mitic) al regelui Solomon. Mai există ceva în profilul lui, ceva care mă îndreptățește să cred că el implică și un alt filon, în egală măsură arhaic, dar care poartă o încărcătură simbolică întru totul diferită. Acest „altceva", pe care nu-l putem identifica nici în ceea ce a fost Solomon (în textele biblice), nici în ceea ce a devenit el (în cărțile populare), acest altceva la care ajungem abia acum poate deschide porțile spre centrul arhitecturii mitice a solomonarului.

Iar cheia o aflăm, ca întotdeauna, acolo unde ne așteptăm mai puțin. Spuneam mai sus că solomonarul practică travestiul umil. Și, la drept vorbind, nici nu știm cum arată, de fapt, eroul nostru; știm doar cum *se arată* el în fața sătenilor. Iar ipostaza sa nu este deloc pe măsura puterilor pe care le stăpânește: cel mai adesea el apare în chip de cerșetor, cu haine zdrențuite, purtând o desagă, o toacă, toiagul și (desigur) cartea cu „rețetele" vrăjitorești. Trece pe la casele oamenilor, cerând de ici și de colo câte ceva de mâncare. Aflăm însă că pâinea primită o aruncă pe ape, gest ce ne reamintește de o seamă de datini arhaice, în care hrana ori alte obiecte cu semnificații rituale sunt trimise pe râuri, pentru a ajunge în „Apa Sâmbetei" și, de acolo, pe tărâmul morților. Hrana dăruită solomonarului are deci semnificația unei ofrande: sătenii dau ceva, pe de o parte pentru a nu provoca mânia acestuia, iar pe de altă parte, în virtutea unei formule tipice pentru actul pomenii: „să fie pentru sufletul celui dus". Într-adevăr, darul sătenilor este o ofrandă, căci solomonarul, după ce străbate tot satul în chip de cerșetor, redevine apoi vraciul temut, provoacă grindina și o trimite peste holdele celor care nu l-au omenit. Gestul său este analog cu cel al Sfântului Ilie ori al Sfântului Iuda sau al altor sfinți ai stihiilor cerești, care-i pedepsesc și ei, prin declanșarea furtunii, pe cei ce nu le respectă sărbătorile tradiționale. Totuși deosebirea este evidentă: ultimii beneficiază de un regim instituționalizat, deoarece au date fixe de manifestare, date ce concordă cu prescripțiile impuse de calendarul sătesc (motiv pentru care ei nici nu se arată și nici nu intervin în viața cotidiană a obștei).

Solomonarul este o apariție contingentă, o forță care se poate manifesta oricând și oriunde, poate răsări ori dispărea pe neașteptate, sancționând comportamente umane ce se revendică, în ultimă instanță, nu din orizontul ritual, ci din cel moral. De aceea solomonarul nu beneficiază de un cult anumit; sfinții respectivi au zilele lor de „sărbătoare", zile care „se țin" pentru a nu stârni mânia respectivei stihii; după aceea, timp de un an, ei ies definitiv din sfera de interes a satului. Solomonarul nu are un loc anume, bine fixat în calendarul sătesc; prezența lui este întâmplătoare și prin aceasta, cu atât mai redutabilă. El se amestecă printre oameni, se strecoară în lumea lor, ieșind din cadrele unui ritual dat, evadând din zonele limitate ale sacrului și „furișându-se" în chiar inima lumii profane. De aceea, după cum e și firesc, el e o amenințare permanentă.

Aș remarca, în treacăt, tendința gândirii populare spre un grad zero al entropiei informaționale: nimic din tot ceea ce se poate ivi în spațiul uman ori în cel natural nu se petrece la întâmplare. Totul are o cauză, totul are o explicație. Nimic nu este aleatoriu, căci orice fenomen provine dintr-o anumită întâlnire a forțelor sacrale cu cele umane și se declanșează în funcție de felul în care omul întâmpină și preîntâmpină dezlănțuirile stihiale. Acest *model imaginar al lumii* creează un câmp de maxim echilibru, o „zarișteˮ cum ar fi spus Lucian Blaga, în care necunoscutul, în fond, nu mai încape și, în consecință, nici nu mai există. Astfel, prezența solomonarului explică ivirea furtunilor neașteptate, iar grindinile ce distrug holdele unor săteni se datorează, desigur, unei greșeli a acestora față de vreun cerșetor neomenit, care se poate să fi fost un redutabil solomonar.

Eroul nostru nu se manifestă ca un adevărat stăpân al furtunii decât numai după ce-și încheie periplul prin sate și cătune. Iar periplul acesta nu este unul sărbătoresc, ci unul umil și pândit oricând de cele mai felurite primejdii. O asemenea evoluție nu trebuie să ne surprindă: imaginea personajului umil sub care se ascunde un zeu atotputernic este frecvent întâlnită în mitologiile antice. Dionysos, spre exemplu, cutreieră ținuturile Greciei și îi pedepsește pe toți aceia care, fie înșelați de aparențele cortegiului bahic, fie mânați de gânduri vrăjmașe, nu i-au acordat zeului cinstirea și prețuirea cuvenite. De altfel, cam toți zeii se travestesc (adică iau înfățișări umane) și îi sancționează pe cei care nu le respectă cultul, templele și faptele. Toate legendele de acest tip constituie apologetica (mai mult sau mai puțin discretă) adusă unui zeu, precum și justificarea riturilor sale, adică, într-un cuvânt, îndemnul direct la respectarea lor. Sentimentul că omul umil de lângă tine (adică, poate, zeul travestit) veghează și pândește asupra felului cum îți îndeplinești îndatoririle rituale, era un motiv suficient de concret pentru o atitudine pioasă și temătoare.

Să remarcăm însă că îi este specific lui Zeus (adeseori în tovărășia lui Hermes) travestiul în *cerșetor* și periplul prin cele mai umile cătune. Evident că cei care nu dau dovadă de pioșenie ori de elementarul simț al ospitalității sunt aspru pedepsiți (vezi legenda lui Philemon și Baucis). Pe de altă parte, mai multe texte folclorice românești ne prezintă isprăvile unui cuplu analog: Dumnezeu și Sf. Petre (vezi Gh. Mușu, 1982, p. 154, precum și fugara intuiție din T. Herseni, 1979, p. 19). Și ei colindă lumea sub aspectul unor cerșetori, și ei solicită mila sătenilor, fiind respinși de cei avuți și primiți doar de cei săraci; și ei, în final, îi vor pedepsi și îi vor răsplăti, pe măsura faptelor lor, pe fiecare dintre sătenii vizitați. Dincolo de o evidentă polemică socială (de aceeași factură cu aceea din colindele în care eroul vede Iadul unde se zvârcolește bogatul și Raiul unde petrece săracul), regăsim aici aceeași schemă narativă. Divinitatea supremă, în înfățișări umile, trece prin lume, sancționând cupiditatea și lipsa de ospitalitate. Căci, cel puțin pe tărâm grec, acest ultim element constituia axul care orienta și da sens tuturor scenariilor epice menționate. Ele ar fi instituționalizat și

motivat (prin aluzia sacrală) legile ospeției, legi sfinte și general răspândite pe un vast teritoriu etno-cultural: „Jupiter era zeul ospitalității; din partea sa veneau străinii, cerșetorii, «venerabilii nevoiași», cei care trebuiau tratați «ca frații».“ (F. de Coulouges, 1923, p. 142) Căci ospitalitatea nu era numai semnul unei bunăvoințe personale, ci avea, mai ales, o motivație mitico-rituală adâncă, izvorâtă din prestigiul (magic) pe care l-a avut întotdeauna „străinul“. Cel care vine din afară, cel care nu este al nostru, aduce cu sine un surplus de forțe și energii care nu pot fi stăpânite și domolite. El trebuie îmbunat, el trebuie integrat grupului existent. Ritual, picioarele sale erau spălate de praf; erau astfel șterse urmele „străinătății“ sale și, prin acest act tipic pentru riturile de purificare, el era introdus și asimilat în lumea gazdei. Străinul nu se mai putea manifesta ca o putere malefică, ci ca una, eventual, benefică. Prin prisma acestui mecanism de integrare și de anihilare a forțelor din afară, trebuie discutate toate actele prescrise de norma tradițională pentru relațiile cu cei „străini“. Mila și pomana nu au, nici ele, funcții și sensuri diferite. Dacă vom analiza toate basmele, legendele, tradițiile și celelalte texte folclorice referitoare la această temă, vom vedea cu ușurință că ospeția are, dincolo de incontestabilele ei valențe morale, și un deosebit de bogat substrat mitic și ritualic. Care nu poate fi legat de altceva decât de orizonturile satului autarhic, de motivul călătorului și al străinătății (câte lucruri nu s-ar putea spune aici despre transhumanță, despre lirica de înstrăinare, despre motivul maicii bătrâne, despre temele „călătoriei peste munți“ și „peste ape“ din bocete ori din orațiile de nuntă...).

Să nu uităm însă că cerșetorul care bate la poartă poate fi masca sub care se ascunde un zeu, și nu unul oarecare, ci, cel mai adesea, zeul suprem, adică stăpânul cerului și al stihiilor cerești. Dacă această afirmație pare îndoielnică în ceea ce privește ipostazele folclorice în care apare Dumnezeu, să reamintim câteva versuri care îi definesc profilul de divinitate stihială: „Dumnezeu îi ca om sfânt / De li-o dat ploaie și vânt / Și neguri până-n pământ.“ (I. Bârlea, 1968, vol. I, p. 157) Iată, deci, că motivul cerșetorului divin se asociază, aproape întotdeauna (prin pedepsirea celor răuvoitori) cu motivele furtunii și ale zeului celest, stăpân al fulgerelor și al tunetelor (vezi și G. Dumézil, 1970, p. 75).

Toate cele spuse până acum încheagă în jurul solomonarului liniile de forță ale unui alt câmp de imagini: acela al divinităților uraniene, stăpâne ale furtunilor, pedepsind ori răsplătind pe cei care le respectă. La intersecția lor, eroul nostru pare a păstra trăsăturile cele mai importante ale unui arhaic ciclu mitologic: acela al zeului suprem care, în ipostaze umile, vine să pună la încercare cumințenia pământenilor. Iar pedeapsa este, întotdeauna, aceeași: furtuna, trăsnetul, grindina, adică dezlănțuirea stihiilor cerești sau, în dimensiuni mai ample, potopul. Oare analogia inițială (și îndoielnică) ce apropie ciclul mitologic al zeului Zamolxe de motivele populare ale

solomonarului capătă un nou sens și se întrevede într-o nouă lumină din perspectiva celor spuse până acum?

Și, pentru că drumul nostru nu se oprește aici, să vedem, în continuare, ce se întâmplă atunci când se întâlnesc doi solomonari sau atunci când nimeni nu vrea să-i întâlnească. În primul caz, uneori începe lupta: cei doi vraci trebuie să rezolve problema întâietății lor, căci puterea magică nu admite nici rivalitatea și nici concurența: „Dacă solomonarul unui sat e mai slab decât cel al altui sat, cu care se bate, se produce ruptură de nori." (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 188) Alteori însă, în mod ciudat, ei par a se înfrăți în lupta lor contra unui dușman comun. Care nu este altul (după spusa unor credințe populare) decât dascălul lor, adică diavolul! „Ei umblă să omoare pe dracul și unde-l văd că se ascunde, sub vită, sub om, îl trăsnesc." (T. Pamfile, 1916a, p. 314)

Spuneam mai înainte că trecerea școlii solomonărești sub tutela diavolului este un adaos recent, datorat presiunilor exercitate asupra eresurilor populare de către structurile administrative ale bisericii. Să adăugăm acestei idei și faptul că imaginea citată aici nu e singulară: cu aceeași râvnă și cu aceeași armă și Sf. Ilie (alt stăpân al fulgerului) îl urmărește pe diavol prin toate coclaurile și ascunzișurile. Legenda aceasta ar putea fi interpretată ca o imagine (răsturnată) a producerii fulgerului: el lovește în cele mai nebănuite locuri tocmai pentru că acolo se ascunde diavolul. Fenomenul natural nu este rodul hazardului, ci semnul unei lupte cosmice contra forțelor răului.

Dar, în ceea ce-l privește pe solomonar, aș îndrăzni o altă ipoteză interpretativă. După cum am văzut, eroul nostru trece și suportă o lungă perioadă de inițiere, în așa fel încât alăturarea mai multor solomonari într-o ceată ar putea fi văzută ca o grupare inițiatică, de sorginte magică. În multe din lucrările de specialitate, în analiza cazurilor de „vrăjitorie", se subliniază raportul elementar dintre fabulația creștină și substratul arhaic popular, raport în măsură să explice întregul decor al poveștilor cu vrăjitori. Biserica a interpretat „pro domo" o seamă de manifestări populare, etichetându-le drept erezii și sabaturi satanice. Ce erau ele de fapt? Erau simple rituri de primăvară, mai mult sau mai puțin orgiastice, mai mult sau mai puțin carnavalești, mai mult sau mai puțin bântuite de apariții mascate. Interesant este faptul că vrăjitorii anchetați susțineau, printre altele, că adunările lor nocturne au ca scop lupta contra diavolului și distrugerea lui. Ca și solomonarii, ei se constituiau în cete de inițiați, în cete de *vraci benefici,* care se războiau toată noaptea cu demonii, încercând să-i alunge, pentru a anihila astfel amestecul lor în viața pământenilor. În ambele cazuri (vrăjitori și solomonari) modelul, dacă nu mitic, cel puțin narativ, este identic: inițiere, putere magică, ceată inițiatică, lupta cu demonii întunericului. De altfel, fără nici o exagerare, putem spune că și ceata de colindători se constituie pe aceleași coordonate: „...junii apăreau ca suită ostășească, de ordin sacral, hieratic, ca însoțitori înarmați ai puterilor supranaturale pozitive cu care erau aliați împotriva forțelor supranaturale negative." (T. Herseni, 1977, p. 263)

Nu ne aflăm deci în fața unei structuri culturale extravagante ori unice; din contră, întâlnim aici un scenariu tipic pentru asociațiile de inițiați, pentru datinile lor cu implicații cosmogonice (sărbătorirea noului an, a primăverii, a solstițiului etc.), pentru scenariile luptei rituale contra puterilor malefice ale întunericului.

Studiile generale dedicate acestor străvechi obiceiuri ar putea include și analiza călușarilor, a ielelor și a toaderilor din folclorul românesc. În toate aceste cazuri, concluziile ar fi valabile și pentru istoria solomonarului, la fel de elocvent ca vraci în raport cu personajele mitice amintite mai sus. Ele ar pune în lumină caracterul de grup inițiatic al solomonarilor, care nu mai apare ca o figură izolată, ci ca exponentul unui grup sacral (am văzut chiar că fiecare sat poate avea solomonarul său, ca un fel de ființă sacră, e drept ambivalentă, dar și protectoare, care îi este consacrată).

Atunci când prezența solomonarului nu este dorită apar „contra-solomonarii". Credințele populare ne spun că aceștia sunt solomonarii care și-au încheiat serviciul (sic!) și care cunosc, deci, punctele slabe ale dușmanilor lor. Arta lor se bazează pe magia fierului, căci ei înfig un cuțit în pământ ori îl aruncă în „inima" vârtejului. (Ov. Bârlea, 1976, p. 125) Asocierea nu este întâmplătoare, căci oriunde apare un balaur, apare și fierul ori fierarul. Oare nu un asemenea meșteșugar l-a ajutat pe Indra să ucidă monstrul care oprise ploile? Nu este el oare singurul în măsură să fabrice arma magică cu care eroul din basme îi ucide pe balaurii atât de temuți? În gigantomahia antică, cum s-ar fi descurcat zeii greci fără sprijinul fierarului de excepție care este Hefaistos? Și exemplele s-ar putea, aici, înmulți. Cert este că solomonarii nu pot fi alungați decât prin magia fierului, fie că ea capătă întrupări sonore (clopotele), fie că este vorba despre o armă propriu-zisă (cuțitul). Se conturează astfel o interesantă opoziție, căci tot ceea ce ține de eroul nostru se revendică dintr-un spațiu natural prin excelență: locuiește în peșteri și păduri, poartă haine rupte și murdare (un fel de non-haine), are instrumente din lemn (toacă, toiag, frâu din coajă de mesteacăn, cu care conduce balaurul), se manifestă în forme stihiale (furtuna). La antipod, el este alungat printr-o „stratagemă" ivită din universul tehnicii, rod ultim și definitoriu pentru statutul de ființă culturală, al omului. Opoziția dintre natură și cultură se situează de fapt în chiar inima orizontului mitologic specific solomonarului.

Să vedem, în sfârșit, după aceste cercuri concentrice care au conturat, prin detalieri succesive, profilul personajului mitologic amintit, cum își exercită solomonarul puterea. El merge pe malul unui iezer unde începe a citi din cartea sa; astfel el „solomonește" balaurul, care iese din fundul apei. „Atunci solomonarul îi aruncă pe cap frâul din coaja de tei și îl încalecă. Acum, după cum solomonarul e mânios sau nu pe cutare sat, din care nu numai că n-a căpătat milă, dar a fost și batjocorit, lasă să curgă grindina pe țarina oamenilor care au trăit rău cu solomonarul." (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 188)

Observăm că rolul solomonarului în declanșarea furtunilor și a grindinei este minor. El nu participă la facerea ei (lucru care ține de puterea și menirea balaurului), ci doar la *dirijarea* ei. Astfel, prezența lui în „mitologia" furtunii pare a fi una strict etiologică: ea explică, prin crearea unui raport de echitate, de ce furtuna lovește unele ținuturi, ocolindu-le pe altele. Fenomenul natural ca atare, hazardul în ultimă instanță, este dotat cu semnificație și explicat prin introducerea unui factor uman și subiectiv: stăpânul furtunii și predispozițiile sale sufletești. În acest sens sunt de acord cu ideea exprimată de T. Herseni, potrivit căreia solomonarul este un adaos ulterior care s-a grefat pe ansamblul mitologic mai vast al balaurului și al relațiilor lui cu mișcarea stihiilor cerești. (T. Herseni, 1979, p. 21) Solomonarul introduce un factor motivațional: prezența sa e la fel de întâmplătoare și neașteptată ca și declanșarea grindinei (de altfel, după cum am arătat, el nu este singurul răspunzător de mișcările cerești); dar loviturile acesteia depind nu de puterile oarbe ale naturii, ci de comportamentul moral al colectivității; cei care nu respectă normele etice ale satului sunt apoi pedepsiți, prin declanșarea furtunii, de către solomonarul justițiar.

Nu este exclus ca inițial solomonarul să fi fost o figură mitică autonomă, care apoi s-a integrat în câmpul mitologic al furtunii și al balaurului. Cum și când se va fi produs acest fenomen e un lucru greu de precizat. Ființa sa mitologică se vădește a fi, după cum am arătat, deosebit de bogată și de variată; ea nu are un aspect centripet, ci unul centrifug; ea reunește mai multe serii de trăsături și complexe simbolice, deosebit de diverse, pe care le condensează în carapacea unei singure reprezentări.

Iată de ce la capătul acestui traseu pe parcursul căruia am încercat *să schițăm* câteva din punctele de reper esențiale pentru definirea acestui vraci, figura lui mitologică ne apare în egală măsură proteică (prin nenumăratele orizonturi mitice spre care se deschide) și unitară (prin frecvența și coerența cu care toate atributele sale converg către o ființă sacră unică). Dacă tragem linie, vom găsi aici mai multe straturi, nu suprapuse, ci paralele: a) motive legate de ciclul inițierii și cetele de inițiați (școala subterană, alesul, lupta rituală cu demonii); b) dimensiuni epice asociate ciclului folcloric al regelui Solomon (omnisciența, obiectele cu atribute magice, graiul animalelor, puterea asupra furtunii); c) interferențe (firave, însă) ale tematicilor creștine (cartea sacră, diavolul dascăl, vinderea sufletului); d) posibile, dar greu de susținut empiric, note mitologice ivite din descendența solomonarului din zeitățile uraniene (travestiul umil, cerșitul, răsplata, furtuna).

Ce va fi fost solomonarul (ca ființă mitică) înainte de a deveni obiectul și protagonistul credințelor populare, nu putem (și poate nu vom putea niciodată) spune cu precizie. Putem doar să afirmăm că ne aflăm în fața unuia dintre cele mai complexe și problematice figuri ale mitologiei populare, figură ambivalentă și controversată totodată. Am putea conchide chiar că ambivalența (ca semn al „istoriei" sale zbuciumate și al multiplelor condensări simbolice prin care a trecut) este trăsătura

fundamentală a solomonarului: el este om și ființă divină; malefic și benefic; puternic și slab (ca cerșetor); celest (prin zborul său) și chtonian (prin școala subterană); stă între natură (furtuni) și cultură (cartea sacră); dezleagă apele dând drumul ploilor, dar are și puterea să le închege, înghețând lacurile; călătorește întruna, mediind între diversele trepte ale lumii; se situează când sub oblăduirea diavolului, când ca adversar înverșunat al acestuia; e ființa sfântă sau blestemată. Solomonarul este astfel nu numai un loc al întâmplătoarei coincidențe a celor opuse, ci, mai ales, un loc care mediază între polii opuși ai firii, ca o punte ce leagă malurile atât de depărtate ale lumilor și ale vremilor.

Personajul mitologic – umbra şi reflexul

Ne place adeseori să spunem – și nu numai despre poezia populară – că, în exegeză, trebuie să trecem dincolo de coaja aparențelor, către sâmburele sau miezul esențial, adică spre acele simboluri fundamentale ce se întrevăd dincolo de fiecare fenomen folcloric. Dar, ce înseamnă, în ceea ce privește textul de literatură populară, „coaja aparențelor"? Ea nu înseamnă altceva decât un surplus de semnificații sau un deficit de semnificații. Surplusul de înțeles apare atunci când ne aflăm în preajma unei figuri culturale sau a unei scheme epice prea bine cunoscute, ori despre care credem că este bine cunoscută. Un personaj, un simbol, o acțiune ori un vers familiar ne apar (tocmai prin uzanța lor frecventă) clare și în afara oricărui comentariu. Folosirea lor în cele mai variate contexte le-a instituționalizat și a fixat modul lor de a fi, în așa fel încât nici nu ne mai gândim la ființa lor originară, la ceea ce au fost sau la ceea ce sunt ele cu adevărat. De aceea preferăm să le privim și să le înțelegem în termenii lui „a părea", și nu în aceia ai lui „a fi". Și, într-o firească dialectică a erorii, acest „a părea" ni se pare mai cert și neîndoielnic decât oricare alt mod de a fi al cunoașterii. Iată de ce nu ne trece niciodată prin minte gândul că cine știe ce personaj sau simbol ar putea semnifica altceva sau, mai exact, cu *totul altceva,* decât ceea ce credem noi. Se creează astfel un ecran, o pseudoimagine, pentru a cărei apariție nu este de vină obiectul cunoașterii, ci procesul istoric al receptării sale de către un anumit public, dominat și el de inerentele sale preconcepții.

De aceea, pentru a justifica afirmațiile de până acum mă voi referi la o figură luată din panoplia creștină: Iuda. În cele mai variate contexte, sensul în care este folosit numele lui Iuda este deosebit de clar: el este sinonim cu trădător, sperjur, lipsit de cuvânt, vânzător al prietenului pentru o sumă oarecare de bani. Trăim cu ferma convingere că acest nume nu se poate asocia decât cu asemenea valori, în esența lor, de sorginte religioasă și morală. Desigur, povestea creștină rămâne una exemplară, iar perenitatea lui Iuda în patrimoniul cultural se datorează mai ales ipostazierii artistice a personajului, transformării sale într-o emblemă a defectelor omenești: Iuda nu mai este un personaj, ci o alegorie.

Pentru a descifra felul în care Iuda este reprezentat în cultura populară românească să începem nu cu deosebirile (față de „litera" textului biblic), ci cu asemănările. Ca și în istoria creștină, Iuda, după cunoscuta faptă a „vânzării", cuprins de remușcări, se spânzură. Lucrul nu e nefiresc, dar consecințele pe care i le atribuie tradiția populară sunt cu totul ieșite din comun: „Scrânciobul, după credința și spusele românilor din Moldova și ale celor din Bucovina, e făcut întru amintirea spânzurătoarei lui Iuda Iscarioteanul, care, mustrându-l cugetul pentru fapta nelegiuită ce o făcuse vânzându-l pe Isus Cristos, s-a dus de s-a spânzurat pe o creangă și nedând oamenii trei zile de dânsul, vântul îl bătea și îl clătina dimpreună cu creanga de care era spânzurat, încolo și încoace." (S.Fl. Marian, 1901, vol. III, p. 136)

Cum e posibil ca un obicei legat de ciclul calendaristic al primăverii, asociat târgurilor și nedeielor pline de veselie, să fie explicat prin moartea unui personaj – și nu a unuia oarecare, ci a unuia încărcat de o istorie atât de sumbră? Recursul la tradiția creștină nu ne spune nimic sau ne spune că așa ceva nu poate fi crezut și că este curată erezie. Evident că este „erezie", adică, pentru noi, dovada certă a unor „urme" provenind din substratul autohton!

În acest punct însă s-ar putea ca cineva să ne reproșeze că, din exces de zel interpretativ, complicăm în mod inutil discuția: textul nostru n-ar explica cine știe ce complicată datină arhaică, ci ar justifica doar existența unui obiect: leagănul. Ideea ar fi că, văzând felul în care se legăna trupul bietului spânzurat, oamenii și-au dat seama că pot să se legene și ei, dar în condiții mai comode: în leagăne. Totuși, aș vrea să remarc faptul că scrânciobul (numit uneori și „dulap") nu seamănă deloc cu bine-cunoscutul leagăn, precum și ideea că, în amintirea lui Iuda, se naște nu un obiect, ci un întreg sistem cultural, adică un obicei: acela al scrânciobului. Iar despre acest obiect ce implică – de fapt – un amplu complex cultural există puțin, mult prea puțin material etnografic. În bibliografie (excluzând arhivele institutelor de folclor și eventualele colecții personale) nu am putut găsi aproape nici o referință privitoare la statutul *etnografic* al leagănului.

Cât despre implicațiile sale ceremoniale, despre datina legănatului, informațiile sunt tot atât de sumare (vezi în acest sens cap. *Cerbul cu leagăn de aur în coarne*). Pentru a creiona profilul mitologic al leagănului, să recurgem la un dicționar de simboluri, de unde aflăm că în India mișcarea sa prefigura ritmul temporal și ciclul etern al soarelui. Folosirea sa era limitată (ritualic) la anumite momente ale anului, când datul în leagăn simboliza elanul spre transcendent și unirea cu divinitatea. La greci, legănarea era asociată simbolic cu ritmul etern al vieții, cu unitatea dintre sferele opuse ale existenței. Aici legănatul era adeseori un ritual de fertilitate. (J. Chevalier, 1974, vol. I, pp. 165–167) Pentru a susține afirmația noastră trebuie să dovedim că datul în leagăn era în vechime, în satele noastre, un *obicei* în toată puterea cuvântului. Logica sa nu ar fi atunci una imanentă, legată de evenimentul relaxant și cotidian,

ci una simbolică, legată de universul semnificațiilor mitice. În acest sens s-au pronunțat câțiva dintre cei mai avizați cercetători ai folclorului românesc (Simion Florea Marian, Teodor Burada, Tudor Pamfile), care au pus în lumină, la vremea lor, caracterul „codificat" al acestui amplu complex gestual:

- datul în leagăn se practica într-o perioadă bine definită și riguros limitată: „Petrecerile scrânciobului încep în ziua de paște și țin până la rusalii." (T. Burada, 1975, p. 60);
- la leagăn veneau numai tinerii și nici ei nu veneau oricum, ci îmbrăcați în straie de sărbătoare, purtând obiecte cu semnificații odinioară magice, azi apotropaice ori ludice: flori, simbol al primăverii, pietricele, simbol al sănătății și ouă roșii, simbol al veseliei (S.Fl. Marian, 1901, vol. III, p. 147);
- leagănul nu se instala oriunde, ci în preajma unui loc încărcat cu nenumărate conotații ceremoniale: locul de horă;
- datul în leagăn nu dura oricât și nu se făcea oricum: reminiscențe ale unor texte ne sugerează ideea că el era însoțit de anumite cântece, care, poate, aveau și ele o valoare, dacă nu mitică, cel puțin ceremonială;
- în sfârșit, obiceiul pare a conține un simulacru de probă de inițiere feciorească, punând la încercare curajul și stăpânirea de sine ale băieților.

Toate aceste trăsături sunt esențiale pentru a stabili profilul unui *obicei:* codificare referitoare la timp, spațiu, atitudine și text cultural. Evident că ele pot fi îmbogățite și diversificate, dar pentru scopurile demonstrației noastre ne putem opri aici. Ne întoarcem la întrebarea inițială: de ce spânzurarea (legendară) a lui Iuda justifică (etiologic) existența și funcționarea unei ample datini populare?

Vom găsi un răspuns dacă ne vom referi la un obicei analog, situat însă în alt timp și alt spațiu: Grecia antică. Este vorba despre datina numită „Aiora" (adică „balansoarul"), în care întâlnim un scenariu și un decor asemănător: fete tinere se dau în leagăn; în acest timp cântă diverse texte rituale (așa-numitul cântec al „călătoarei"); în preajma lor există, desigur, și o horă: tinerii feciori execută un dans specific, care se joacă pe o piele de burduf. În sfârșit, simplificând cu ceva mitul antic, să amintim că tot obiceiul avea loc pentru a comemora o întâmplare tragică petrecută într-un arhaic răstimp: moartea tinerei Erigona, care s-a spânzurat de crengile unui copac (vezi Ed. Saglio, 1926, vol. I, p. 473). Cercetătorii Antichității s-au oprit asupra acestui complex mitico-ritualic, atrași mai ales de densitatea simbolică a imaginilor invocate. Trecând de un prim strat de semnificații (integrarea Aiorei în ciclul ceremonial și mitologic al lui Dionysos), ei au descifrat aici urmele unor străvechi culte dendrolatriene. Altfel spus, este vorba despre adorarea zeității închise în copac: prezența ei era figurată, ceremonial, prin atârnarea unor măști sau păpuși, care se legănau, „spânzurate" de crengile copacului sacru. Asemenea mici „fetișuri" erau considerate o întrupare a demonului, în dublul său aspect: vegetal și antropomorf.

Cu timpul, divinitatea respectivă și-a pierdut din actualitatea rituală și din prestigiul mitologic; semnificațiile cultului ei au început să se șteargă, iar întregul ansamblu a devenit opac, lipsit de concretețe și de justificare imediată. În cadrul rămas gol datorită scurgerii în uitare a vechiului conținut mitic, imaginația populară a închegat o altă schemă epică: păpușa-zeu devine un personaj uman, atestabil chiar istoric; legătura ei cu arborele sacru se transformă dintr-una intrinsecă și substanțială (zeu = copac) într-una extrinsecă și evenimențială (fata se spânzură în urma unei istorii tragice). Ceea ce înainte apărea ca ritual și sărbătoare a zeului se afirmă acum ca o comemorare a unei întâmplări ieșite din comun; se păstrează însă cu prețul unei inconsecvențe logice (ce sens are sărbătorirea într-o atmosferă veselă a unui eveniment tragic?) străvechea și organica legătură dintre rit și mit.

De fapt, și aici este nodul întregii discuții, cine era zeul din copac? Cred că e firesc să admitem, în urma argumentelor aduse până acum, că Iuda (ca personaj biblic) se suprapune, prin implicațiile folclorice pe care le capătă legenda spânzurării sale, peste o mai veche reprezentare locală a unui demon al vegetației, figurat și acesta ca sălășluind în copacul sacru. Sau, ca să fim și mai expliciți, tot astfel cum în mitul antic Erigona a preluat și a asimilat, prin istoria spânzurării ei, vechiul complex mitic al zeului *din copac,* și Iuda din textul biblic a dizolvat și resemnificat, în matca unei povești analoge, un substrat mitic identic. Astfel, numai filonul subteran, și nu „coaja aparențelor" (adică legenda cu spânzurarea eroului negativ) este în măsură să dea socoteală despre legătura dintre textul mitologic și obiceiurile menționate (datul în leagăn, dansuri și hore, exuberanță și veselie). Deci să revenim cu un surplus de acuitate la aceeași întrebare: cine este zeul din copac?

Cred că, dacă ar fi fost vorba despre o divinitate feminină, lucrurile ar fi fost mult mai simple. Bine-cunoscuta legendă a metamorfozei nimfei Daphne într-un copac (laurul) nu face decât să nareze, într-un sens invers în raport cu evoluția reală a mitului, un proces specific istoriei culturilor arhaice: transformarea demonilor vegetației, odată cu dezvoltarea și progresul civilizației, în divinități antropomorfe. Și astfel duhurile copacilor, ale câmpiei ori ale apelor devin nimfe, satiri ori zei acvatici dotați cu o înfățișare umană ori semiumană și cu un nimb legendar specific fiecăruia. În toată această forfotă de zeități și demoni nu apare însă, din câte știu, nici o divinitate masculină care să fie asociată copacului, într-o manieră relevatoare pentru problema noastră. Totuși, am putea căuta sugestii în polimorfa mitografie a lui Dionysos, zeu ce a asimilat nenumărate mici culte locale, legate de adorarea demonilor vegetali. Și iată ce ne spune unul dintre cei mai avizați cercetători din domeniu, Gheorghe Mușu, despre prigoana lui Dionysos și istoria tracicului Lycurg: „Iar cu adevărat: important pentru descifrarea funcțiilor mitice ale tracului Lycurg este reprezentarea sa ca zidit și zăvorât în stâncă... Această reprezentare noi o punem în legătură cu ceea ce Plutarh ne spune despre Dionysos la paflagonieni, unde e reprezentat ca legat

iarna. Ar apărea, deci, că Lycurg este un «alter ego» al aspectului chtonian al lui Dionysos". (Gh. Mușu, 1971, p. 33) Deci acest cuplu nu ar uni două personaje diferite (una reprezentând vara și alta iarna), ci două înfățișări, două ipostaze, ale aceluiași complex mitologic. Dar, indiferent dacă este vorba despre unul sau doi zei (ceea ce, în fond, nu constituie o deosebire de substanță, ci doar două etape ale istoriei unui ansamblu mitic), esențială mi se pare – pentru discuția de acum – reprezentarea demonului malefic ca închis ori legat într-o (de o) stâncă. Asemenea imagini nu sunt singulare; și alte ființe ori monștri făcători de rău apar în aceleași ipostaze; sunt închiși ori îngropați în adâncul pământului, în infern ori la rădăcina unui imens munte. Legenda vulcanului Etna, sub care ar zăcea prizonier răzvrătitul Tiphoeus, este desigur una dintre cele mai familiare istorii de acest fel. Astfel de narațiuni se dezvoltă dintr-un fond mitic arhaic în care zeul vegetației era imaginat în două ipostaze: în cea hibernală el doarme ori zace închis undeva, pentru ca, odată cu primăvara, să se trezească și să reapară în toată splendoarea sa de zeu al vieții triumfătoare. Nu este deloc exclus ca, printr-o evoluție ulterioară, cele două ipostaze să se autonomizeze, instituind astfel două zeități antagoniste: una stăpânind asupra morții, a întunericului și a haosului; cealaltă dominând registrele entuziaste ale vitalității, luminii și ordinii.

Urmărindu-și analiza, Gh. Mușu relevă filiația dintre complexul mitic Dionysos-Lycurg și unul dintre personajele stranii ale basmelor românești: Statu-Palmă-Barbă-Cot. Și acest erou coboară și sălășluiește în zona infernală, șchioapătă (semn tipic pentru ipostaza hibernală a zeilor vegetației) și, mai ales, este închis în copac. Desigur, lucrul acesta se petrece aici datorită unui vicleșug al lui Făt-Frumos, ceea ce nu ascunde însă fondul arhaic al imaginii inițiale: zeul închis în copac. Să menționăm acum că basmele fetei din dafin reiau și ele, în același registru epic, scenariul unor reprezentări străvechi, legate de cultele vegetației și de demonii sălășluind în copaci. Asemenea fapte, ca și multe altele, justifică afirmația, aproape programatică, a cercetătorului amintit: „Avem un vechi strat indo-european care răzbate până în zilele noastre în folclorul popoarelor respective în legătură cu aparițiile de la sfârșitul iernii și începutul primăverii." (Gh. Musu, 1971, p. 23)

Și, în sfârșit, situația revelatoare: „Statu-Palmă este spânzurat de copaci." (idem, p. 140) Iată deci cum filonul nostru se îmbogățește: Lycurg (închis în stâncă) – Statu-Palmă (închis și spânzurat în copac) – Iuda (spânzurat în copac). De la unul la altul circulă și pătrunde aceeași sevă comună: maleficul. Primele două personaje sunt în mod vădit demoni sau „alter ego" ai demonilor vegetației, în ipostazele lor chtoniene și răufăcătoare. Îi unește apoi, dincolo chiar de planul funcțiilor și al semnificațiilor, aceeași reprezentare simbolică: ei apar ca închiși sau spânzurați în copac. Demonul malefic închis în copac este, pe un alt palier al istoriei sale mitice, demonul spânzurat în copac. În consens cu aceste imagini apare și o altă credință populară conform căreia diavolul este de multe ori „legat și ferecat" (T. Pamfile, 1913, p. 77):

într-o seamă de legende diavolul și Iuda se pot substitui reciproc. Ei apar ca agenți ai răului, ca ființe mitologice malefice, din cauza cărora se produc stricăciunile și nenorocirile din lume. Iată deci cum sistemul de corespondențe începe să se închidă reunind, sub egida maleficului și în cadrul aceleiași imagini (ființa închisă, ferecată ori spânzurată în copac), mai multe reprezentări mitice arhaice.

În capitolul atât de bogat în idei și sugestii dedicat demonilor naturii, Gh. Mușu amintește, la un moment dat (vezi pag. 25), de ipostaza de prunc a zeului Dionysos, fără a face însă și pasul următor: asocierea acestei imagini cu aceea a pruncului sfânt, aflat într-un leagăn „spânzurat" în copac. „Dionysos, după exemplul tuturor copiilor din vechea Grecie, a fost pus, imediat după nașterea sa, într-un coș (liknon), coș în care erau, de asemenea, purtate primele roade ale recoltei." (M. Eliade, 1964, p. 261) Pruncul divin, coșul atârnat *(id est* leagănul) și copacul sacru se află asociate, și încă din cele mai vechi timpuri, într-un ansamblu coerent de semnificații mitice și ceremoniale.

Un alt cercetător al folclorului nostru, Traian Herseni, în alt context teoretic, reia cu aceiași termeni discuția asupra zeului din copac. Analiza sa este deosebit de interesantă și, mai ales, deosebit de utilă pentru înțelegerea rosturilor și a sensurilor mitice legate de atât de simpla povestire de la care am plecat: aceea a spânzurării lui Iuda. Și iată ce aflăm dintr-o frumoasă colindă ardelenească: „În crucile brazilor / Unde-s doi brazi îmbinați / Este-un leagăn agățat. / Da-n leagăn cine-i culcat? / Doarme Domnul Dumnezeu." (T. Herseni, 1977, p. 174) Acest Dumnezeu prunc „mititel și înfășețel" este, în viziunea populară, copilul sacru, Iisus. Dar, de la o primă lectură, cititorul poate observa cum semnificația creștină este înlocuită de un alt nivel de înțelesuri și valori simbolice. În primul rând, zeul-prunc nu este însoțit de mama-divină: el crește singur, într-un codru sălbatic, montan. Mai mult chiar, ca în mitul antic al copilăriei lui „Zeus" pe muntele Ida, natura se substituie funcțiilor domestice și materne: fașa e din flori de măr; vântul bate și îl leagănă; ploaia plouă și îl scaldă; neaua îl acoperă și îl unge etc. Concluzia nu poate fi decât una: „Zeul – prunc păgân se poate că era născut tocmai sus, în zona brazilor, cum spun clar colindele. El era născut și crescut de natură, de o țărână mamă sălbatică, nu cultivată, deci foarte arhaică. Zeul acesta apare mereu în colindă ca un zeu montan, legat de înălțimi, de brădet..." (idem, p. 177). Sub denumirea creștină a pruncului sfânt se ascunde, de fapt, o veche reprezentare păgână a „zeului din brădet", a „junelui divin", adică a demonului naturii și vegetației în plină renaștere și emergență. Acest personaj ne apare ca un simbol al vitalității, puterii și al tinereții fără bătrânețe.

Iată deci că în umbra aceluiași copac, cele două ipostaze ale divinității originare se reîntâlnesc, pe de o parte, zeul-prunc (simbol al fertilității și al vieții în expansiune), pe de altă parte, zeul spânzurat (simbol al vieții decrepite). Și, lucru ciudat, amândoi sunt legați, mai mult sau mai puțin direct, de istoria și simbolistica leagănului. Peste opoziția celor doi demoni păgâni, autohtoni, pasta mitografiei creștine a așternut

o altă opoziție legendară: Iisus–Iuda. Dar numai numele au rămas creștine, căci în textele folclorice conținutul și funcțiile simbolice ale celor două personaje reiau și perpetuează vechile rosturi și înțelesuri ale demonilor arhaici. Așa încât cred că putem vorbi despre *două figuri specifice mitologiei românești arhaice:* pruncul sacru și demonul malefic din copac. Pe de altă parte, încă de pe tărâmul precreștin, Iisus contura profilul unei reprezentări mitologice intim legate de universul zeilor vegetației. Schema sa epică este comună și bine-cunoscută: naștere divină-tinerețe adorată-patimă-moarte-renaștere divină (vezi mitul lui Osiris). În folclorul românesc Iisus a fost asimilat cu multă ușurință în schema unui asemenea zeu arhaic al vegetației: la nașterea lui întreaga natură învie și înverzește, tot astfel cum moartea lui va declanșa un adevărat cataclism cosmic. Și cum bipolaritatea inițială Iisus–Iuda era destul de puternică, același proces de *asimilare în substanța mitică arhaică* s-a petrecut și cu acest al doilea personaj: el a căpătat funcțiile și valorile unui mai vechi demon malefic al vegetației.

Și, pentru a nu lăsa nimic la o parte, să revenim la întrebarea inițială: care este legătura dintre spânzurarea legendară a lui Iuda și obiceiul scrânciobului? De data aceasta, răspunsul mi se pare firesc: obiceiul menționat se încadrează în ansamblul ceremonial al sărbătorilor de primăvară. În esență (și în vechime) ele erau prilejuite de nașterea sau revenirea zeului vegetației din periplul ori somnul său chtonian. Iuda și pruncul sfânt, demonul hibernal și cel al primăverii ocupau, în chiar *succesiunea* lor, rolul mitologic central. De aceea cred că datul în leagăn refăcea, analogic și metaforic, întregul traseu al naturii, adică oscilația și permanenta schimbare de locuri dintre cele două ipostaze ale divinității. Mișcarea circulară (chiar și în ipostaza ei pendulatorie) figura simbolic ciclul vieții, rosturile și întrepătrunderile dintre opozițiile fundamentale ale lumii și ale existenței. Povestea lui Iuda cel spânzurat este dezvoltarea și amplificarea epică a unui simbol mai vechi; ea nu reprezintă povestea unui om care și-a pus capăt vieții, ci, într-o manieră mai degrabă picturală (în care doar imaginea contează, nu și ceea ce o precedă sau urmează), ea întrupează miezul unui mit: acela al divinității din copac. Istoria acestei „istorii sacre" este simplă. Iat-o schematic:

	Zeul	Zeul	Iuda
Mit	din	spânzurat	cel
	copac	în copac	spânzurat
	figurine	legănatul	
Rit	agățate	ritualic	obiceiul
	în copac	ca actualizare	scrânciobului
	ce întrupau	a ipostazei	
	zeul	divine	

Mitul se întrepătrunde cu ritul: problema anteriorității este o falsă întrebare, căci nu putem ști cu precizie ce a fost mai întâi, obiceiul sau motivația sacrală. Cert este că fiecare dintre cele două sisteme s-a dezvoltat conform unei logici proprii (simbolică și narativă pentru mit, gestuală și magică pentru rit), dar nu autonome – interferențele și influențele sunt evidente. Pe plan mitic se produce însă o restrângere a sferei de semnificații sacrale, până la istoricizarea sau mai exact ancorarea într-un fapt concret, dotat cu o realitate crezută ca empirică. Pe plan ritual se produce însă o amplificare a complexului ceremonial, în care datul în leagăn (cu implicațiile sale magice: comuniune cu substanța divină; purificare prin contact; circumscrierea, prin simbolistica gestuală, a unui ciclu cosmogonic și vital) dezvoltă și ramifică structurile inițiale.

Modelul pe care l-am propus nu reprezintă „fotografia" unei evoluții istorice atestate, ci doar liniile de forță ale mișcării semnificațiilor mitologice arhaice. El are deci un caracter ipotetic și abstract. Puținătatea informațiilor etnografice și folclorice nu ne permite, la ora actuală, afirmarea certă și indiscutabilă a validității sale; prin urmare el este probabil și perfectibil. Dar, cu sau fără carențele sale, el își poate revendica un merit: acela de a ne oferi o viziune globală și coerentă asupra unor fenomene dispersate în timp ale căror semnificații sunt, din această cauză, obscure și incerte.

Am terminat oare descifrarea sensurilor cuprinse în istoria acestui Iuda? Și spun „acestui Iuda" pentru că, ajunși aici, putem afirma cu certitudine că el nu mai are nimic comun cu personajul creștin. Numele, desigur, dar și aici mi se pare că lucrurile nu sunt atât de clare pe cât par ele la prima vedere. Iuda acesta acoperă acum un alt câmp de semnificații mitologice, cu adânci rădăcini în universul cultural românesc arhaic. Și, după ce am făcut primul pas, e timpul să ne continuăm călătoria, cu mai multă îndrăzneală, în labirintul ce abia și-a deschis porțile.

Dacă Iuda este un personaj mitologic intim legat de ciclul vieții și al morții, oare nu este el amestecat și în aventurile facerii și distrugerii lumii? Altfel spus, are această figură arhaică și implicații cosmogonice? Căci, dacă le are înseamnă că ea nu este fitecine, ci, prin însăși situarea ei la obârșiile lumii și ale vieții, ea ocupă un loc esențial în arhitectura sacrală a universului. Și, cu cât mai străvechi sunt rosturile unui personaj folcloric, cu tot atâta certitudine putem afirma vechimea și importanța lui în alcătuirea culturii populare românești. Deoarece bănuiesc că ipoteza inițială privind dualitatea Iuda–Iisus (ca un reflex, tradus în termeni creștini, al unui străvechi cuplu de demoni autohtoni) poate fi susținută și în continuare, să căutăm răspunsul, investigând cu mai multă atenție faptele celor două personaje.

Încă de la nașterea sa ori, mai exact, odată cu nașterea sa, pruncul Iisus își afirmă, în folclorul românesc, valențele sale cosmogonice. „De-asta-i seara lui de-Ajun/ Tocma-n noaptea lui Crăciun / Când Fiul Sfânt s-a născut / Și pământul l-a făcut / Și cerul l-a ridicat / Tocma-n patru stâlpi de-argint. / Mai frumos l-a-mpodobit: / Tot cu stele mărunțele, / Printre ele-s mai marele: / D-una-i luna cu lumina, / De asta-i

soarele cu razele." (C. Mohanu, 1975 p. 14) Dacă acest prunc este făcător de lume, Iuda nu mai poate fi decât distrugătorul ei. Și iată că mai multe credințe privind sfârșitul lumii ne aduc în prim-plan acest personaj. În primul rând, Iuda este făcut răspunzător pentru cutremurele de pământ: „Pământul mai tremura când Iuda Iscariotul sau Iuda pământului îi roade furcile." (Stâlpii pe care el se sprijină – n.n.) (T. Pamfile, 1924, p. 27) Iuda acesta este considerat „al pământului", adică un demon teluric și chtonian. Situarea sa în zonele subterane e în consens cu atributele malefice prin care se conturează – tot mai intens – profilul acestei reprezentări mitologice populare. Astfel, el încearcă acum să pună capăt întregii creații: „Pământul stă pe șase furci de ceară. Iuda roade mereu la ele, ca să se scufunde pământul și să se prăpădească lumea, dar când isprăvește una de ros, dă fuga la alta și pân s-o roază, cea roasă crește la loc. Și așa el roade de colo până colo fără de nici un folos". (idem, p. 25)

Se pare că pământul rezistă, în ciuda intențiilor răuvoitoare ale lui Iuda, datorită nepriceperii acestuia; dar, mai exact, pământul rezistă și datorită unor evenimente mult mai interesante și mai importante: „În ziua de Paști e bine să dai pe o apă curgătoare găoci de ouă roșii, căci aceste găoci vor merge pe apă până vor da în apele Sâmbetei și de aici vor trece în apele cele de sub pământ, unde sunt înfipte furcile pământului. Iuda roade mereu aceste furci cu gândul să scufunde pământul, dar când vede venind pe apele Sâmbetei găoci de ouă roșii și-aduce aminte că au sosit paștile creștinilor și i se taie curajul, stă din lucru, și furcile în clipă cresc la loc." (idem, p. 25) Sau „Iuda roade continuu la acel stâlp ca să doboare pământul, însă nu poate, deoarece în fiecare an iese să vadă colindătorii și până la înapoierea sa stâlpul se face la loc." (A. Fochi, 1976, p. 73) Iată deci că sfârșitul lumii este împiedicat de două datini fundamentale, legate de momentele de cumpănă ale firii; ele corespund clipelor de schimbare a crugului anului, de reluare a ciclului cosmic, de reînviere a naturii. Rosturile lor cosmogonice sunt evidente. Tot acum însă, în pragul noii ere, la cumpăna dintre vechiul și noul an, lumile se amestecă, universul profan comunică și el cu orizonturile sacrale. Acum este posibil contactul cu stihiile primare, acum oamenii pot interveni în desfășurarea evenimentelor, fie ele macro – ori microcosmice. Dacă riturile care sunt prescrise cu acest prilej nu ar fi îndeplinite, echilibrul precar, specific unei asemenea perioade de cumpănă, s-ar pierde și forțele răului ar invada lumea: totul ar fi atunci distrus și prăvălit în haos. Astfel, pământenii sunt direct legați de actul cosmogonic și de perpetuarea așezării lumii pentru încă un răstimp. Ritul apare aici nu numai ca un liant între sacru și profan, ca o formă de contact cu orizonturile mitice, ci și ca o garanție a perpetuării universului, adică (în plan invers) ca o coborâre și o întemeiere a miticului prin rânduielile pământene. Să ne amintim că geto-dacii săgetau norii pentru a-și ajuta (poate) zeul în lupta lui cu demonii întunericului. Tot astfel, credințele folclorice ne arată că pe furtună oamenii trag cu pușca spre cer, în același scop: să grăbească, prin participarea lor pământeană,

deznodământul favorabil al luptei dintre demonii benefici și duhurile malefice. Iuda este, deci, împiedicat să-și desăvârșească lucrarea nocivă nu de către forțele divine, ci de către justa orânduire a datinilor strămoșești. Interesant este faptul că Iuda este din nou situat în zonele infernale; prin această imagine este reluată o mai veche și constantă trăsătură a profilului său malefic: contactul cu lumea adâncurilor, cu întunericul chtonian, contact etern și fatal, care nu-i permite decât arareori să iasă la lumina râvnită a zilei.

Mai multe texte folclorice relevă o altă latură a ciudatului nostru personaj: Iuda e un hoț de stele. Dintr-o colindă aflăm următoarea întâmplare: „Eu cu Iuda m-am bătut / M-am bătut și m-a bătut / Mi-a luat luna cu lumina / Și Soarele cu căldura / Și cerul cu stelele / Și câmpul cu florile / – Taci, Vasile, sfânt Vasile / C-oi trimete pe Ilie / Cu trăsnet și cu mânie / L-o trăsni și l-o plesni / I-o lua luna cu lumina / Și Soarele cu căldura / Și cerul cu stele / Și câmpul cu florile." (N. Densușianu, p. 175, p. 37) În alte colinde, substanța laică originară este amestecată cu discrete aluzii creștine; Iuda fură o seamă de obiecte sacerdotale, dacă sacerdotale mai pot fi acestea, în plastica formulare a limbajului popular: „Măi Ioane / Sunt Ioane / Tu dormi și te odihnești / Și de rai nici că gândești / Iuda-n rai că mi-a intrat / Și raiul că l-a prădat / – Da' el din rai ce a luat? / – Cheițele raiului / Luminița soarelui / Păhărușul mirului / Ciubărul botezului / Scaunul județului." (S.Fl. Marian, 1898, vol. I, p. 11)

Iuda se comportă acum ca zmeii răpitori din basme: aceștia fură, răpesc și ascund soarele, luna și stelele. Tot pământul rămâne cufundat în întuneric (fapt prielnic, firește, manifestării ființelor malefice) și poate nu ar fi izbăvit niciodată, dacă nu s-ar găsi un viteaz care să plece pe lumea cealaltă, învingându-l pe zmeu și reașezând aștrii pe firmament. De altfel, să amintim aici că în alte basme în care zmeul fură ochii împăratului regăsim aceeași opoziție simbolică: lumină/întuneric. Predilecția acestor ființe pentru atmosfera tenebroasă nu trebuie să ne uimească; zmeii nu sunt decât transfigurarea epică și fantastică a arhaicelor reprezentări ale duhurilor subterane și infernale (vezi V.I. Propp, 1973, pp. 308–311). Din perspectiva specialiștilor în mitologie comparată, basmul este, în egală măsură, un ritual deghizat în hainele miraculosului și un mit dezbrăcat de veșmintele sale sacrale. Iată deci că ascendența malefică și infernală a „acestui Iuda" se vădește și din identitatea (funcțională) pe care el o stabilește cu zmeii din basme: în amândouă cazurile, ființele adâncului și ale întunericului răpesc aștrii și lumina.

Pentru a restabili ordinea inițială, spune colinda, împotriva lui Iuda nu pornește un Făt-Frumos (ca în basme), ci Sf. Ion sau Sf. Ilie, personaje care, prin atributele lor mitice, se înscriu cu certitudine în vasta galerie a eroilor solari. De altfel, situația narată este analogă cu multe dintre miturile cosmogonice ale lumii. Demonul care fură soarele și luna, care, implicit, ascunde lumina și care astfel aduce foametea în lume săvârșește un simulacru de apocalipsă. În miturile arhaice el nu răpea aștrii

numai pentru a-i ascunde, ci pentru a distruge afectiv întregul univers. Înfrângerea acestui demon este sinonimă cu victoria vieții asupra morții, cu instaurarea ordinii în fața haosului. Cosmogonia poate fi, deci, imaginată ca o luptă a zeului creator cu demonul malefic, în așa fel încât distrugerea ultimului să însemne (re)nașterea întregii naturi. A crea lumea apare acum nu ca o „facere", ci ca o refacere, ca instaurare a unei noi ordini. Opoziția întuneric/lumină se suprapune peste polaritatea fundamentală haos/cosmos. Iată cum e spusă, în alți termeni, povestea lui Iuda în textele mitologiei vedice: „Atunci când tu, Indra, l-ai ucis pe zmeul cel dintâi născut și ai distrus vrăjile vrăjitorilor celor răi, atunci eliberând soarele, cerul, zarea, nu ai mai avut dușmani." (idem, p. 337)

Revenind la folclorul nostru, să remarcăm un lucru ciudat. Atât învinsul, cât și învingătorul au o trăsătură comună: dimensiunea oedipiană. Tradiția populară atribuie incestul, ca păcat, atât lui Iuda, cât și Sfântului Ilie. În cazul primului, este vorba despre o trăsătură ce ar spori zestrea sa malefică. (Lazăr Șăineanu, 1978, p. 107) Pe de altă parte, motivul inocentului păcătos apare cu o deosebită frecvență în textele epice legate de istoria Sf. Ilie. În lucrarea amintită Gheorghe Mușu dezvăluie profilul unui vechi zeu al fulgerului, pe care autorul nu ezită să-l identifice cu persoana geto-dacului Gebeleizis. (Gh. Mușu, 1971, p. 120; reluat în altă lucrare din 1982, pp. 58–63) Dacă vor fi fiind sau nu totuna, nu cred că va putea fi demonstrat în mod indubitabil, dar nici infirmat în mod categoric. Dincolo de asemenea filiații, ne interesează relația dintre personajele folclorice și tema oedipiană. Sensul acestei legături nu este deloc nefiresc: la rândul ei, povestea lui Oedip se revendică din vechi structuri mitice legate tot de ciclurile eterne ale vegetației; ele narau istoriile sacre ale nașterii și morții naturii, ale demonului vegetației în ipostazele sale triumfătoare (putere, vitalitate, omnisciență), ale victoriei sale asupra duhurilor răufăcătoare și apoi ale îmbătrânirii și slăbirii sale (șchiop, mutilat, coborâtor în infern). Adeseori, sacerdotul, întrupând zeul victorios, se „unea" ritualic cu pământul-mamă, structură care, odată ruptă din contextul ritualic, va genera, în mod firesc, tema legăturii incestuoase (vezi Gh. Mușu, 1971, pp. 74–77 și C. Lévi-Strauss, 1978, pp. 264–265).

Iată deci că din nou Iuda face pereche cu o figură mitologică asociată într-un mod direct imaginilor și simbolurilor legate de ciclul mitologic al vieții și morții naturii. Că aceste figuri populare poartă nume creștin nu înseamnă aproape nimic: esența lor demonică și vegetală se impune aproape de la sine. Structura dual originară s-a păstrat și acum: un zeu al vieții în deplină putere învinge ori alungă un demon al vieții decrepite, care încercase, zadarnic, să tulbure ordinea lumii. Iuda se va întoarce în zonele întunecoase ale firii, în adâncurile din care a ieșit, pentru prima dată, ființa sa malefică. Adică în infern.

Dar, pentru a pătrunde mai adânc în înțelesurile și rosturile demonului Iuda, să ne lămurim mai întâi cine este „sfântul Iuda": calendarul folcloric românesc cunoaște un

asemenea sfânt, care se „ține", în general, pe ziua de 19 iunie. Evident că sanctificarea lui Iuda ne duce și mai departe de hotarele tradiției biblice. Dar, în același timp, ea ne duce mai aproape de inima mitologiei populare românești.

Dacă vrem să cuprindem și să înțelegem în mod adecvat sensurile „sfințeniei" lui Iuda este necesar ca, mai întâi, să aflăm ce este un sfânt în viziunea folclorică românească și apoi să vedem cum este el sărbătorit, adică cum se „ține" el la sate. Există în textele populare un vers revelator: „Sfântul Petru ca un sfânt / Dete-o ploaie și un vânt". Fragmentul vorbește de la sine: a fi sfânt înseamnă a avea puteri asupra forțelor naturii, a fi cauza și principiul care declanșează stihiile firii. Marile mișcări ale naturii sunt declanșate de forțe obscure, ale căror putere și limită nu pot fi stabilite cu precizie de către gândirea arhaică. Că ele sunt imaginate ca ființe fantastice (balauri, vârcolaci, zmei etc.), animale fabuloase (cățelul pământului, caii solari, peștele cosmic etc.) ori ca figuri antropomorfice („sfinții", ielele, solomonarul ș.a.), nu mi se pare a constitui esența mitologiei populare, ci doar forma în care aceeași modalitate umană de a articula și semnifica lumea înconjurătoare își desfășoară activitatea ei neobosită.

Sfinții au, deci, funcții noi, izvorâte nu din descendența lor creștină, ci din rădăcina arhaică a viziunii populare, pe care ei s-au altoit de-a lungul secolelor. Dar, la fel de bine – și la fel de adevărat – privind discuția în sens invers, putem afirma că demonii naturii au căpătat, în urma impunerii creștinismului, nume noi, fără a-și pierde însă identitatea originară. Adevărul este, undeva, la mijloc: interferența dintre cele două modele culturale a generat un nou corpus mitologic unde, dacă lexicul este predominant creștin (numele personajelor), în schimb sintaxa (funcțiile mitice ale personajelor) este în mod cert păgână și arhaică.

Ziua unui sfânt se sărbătorește, adică „se ține" într-un chip ce ne poate apărea îndeobște ciudat: nu se lucrează. I.A. Candrea, într-o fermecătoare carte de folclor, a numărat toate sărbătorile populare românești. Rezultatul a fost uluitor: „Acum, dacă facem un mic calcul, constatăm că poporul ține 96 de sărbători cu date fixe și 34 de sărbători mobile, adică în total 130 de zile. Dacă adăugăm la acestea duminicile de peste an, care n-au fost socotite în lista de mai sus, morțile și joile după Paști, cele 12 vineri etc., se vede clar la ce număr imens de zile oprite – ținute mai toate cu sfințenie de multe femei bătrâne – se ajunge și ce puține mai rămân îngăduite pentru orice lucrare". (I.A. Candrea, 1928, p. 130)

Pentru o minte numai pragmatică, zilele nelucrate nu mai pot fi socotite un câștig, ci o pierdere: ele împiedică obținerea unei cantități mai mari de produse, adică realizarea plus-produsului, și prin urmare ele frânează dezvoltarea economică. Mecanismele sacrale care justifică sistemul sărbătorilor sunt, aici, ca și oriunde, o stavilă în calea progresului economic. Antropologii au arătat, nu o dată, că popoarele arhaice lucrau foarte puține din zilele favorabile diverselor îndeletniciri, iar aceasta nu din lene ori indiferență, ci din cauza unor prescripții magice și religioase.

Ziua Sfântului Iuda se ține nu pentru că cineva nu are chef să lucreze, ci din rațiuni având cu totul altă justificare: „Am pomenit că furtunile se iscă din pricina duhurilor necurate; câteodată ele sunt trimise și ca o pedeapsă pentru cei ce lucrează unele sărbători, cum ar fi Vârtolomeiul (11 iunie) sau în ziua de Iuda (10 și 20 iunie). Pentru furtuni, aceste sărbători trebuiesc păzite cu nelucru." (T. Pamfile, 1916b, p. 48) Nu se lucrează deci, pentru că lucrând se provoacă supărarea demonului, a cărui răzbunare poate pricinui un rău mult mai mare decât pierderea unei zile de muncă. Argumentele de ordin practic nu mai pot fi invocate aici; mai puternică decât chiar necesitatea imediată este viziunea mitică proiectată asupra lumii. Pentru a menține echilibrul dintre societate și orizontul sacru (adică acele forțe obscure ce pun natura în mișcare, forțe întrupate și personificate de diverse zeități), omul trebuie să renunțe, să sacrifice, să dăruie. Bunăvoința sa față de zei trebuie să fie semnul bunăvoinței acestora.

Funcția respectivei sărbători nu este festivă, ci apotropaică: la baza ei nu stă bucuria, ci teama, precum și dorința de a îmbuna forțele sacrale. Sărbătoarea unui sfânt este, prin urmare, un act defensiv: „ziua se ține", căci, nelucrând, se respectă prescripția sacrală, nu se supără demonul și se evită răzbunarea sa; în consecință se păstrează o distanță necesară între demon și om și se limitează puterea respectivului duh. Astfel omul își asigură, dacă nu protecția zeului, cel puțin garanția neutralității sale. Iuda, chiar și sfânt, nu încetează să fie o prezență malefică: el se „ține" pentru a preîntâmpina un fenomen meteorologic nedorit – ploaia și mai ales grindina, care ar distruge semănăturile și ar compromite recolta. Sfântul nu este „ținut" la întâmplare tocmai într-o asemenea perioadă, care (în consens cu atributele sale de duh al vegetației) este foarte apropiată de cumpăna solstițiului, de ultimele zvârcoliri și încercări ale forțelor întunericului de a ieși la iveală, de a distruge omenirea și natura. Iuda este ținut acum, deoarece, dacă el poartă ploile și piatra, tocmai acum este mai puțină nevoie de prezența lui: el este implorat nu să vină, ci să plece.

Cel mai adesea, când spunem sărbătoare (în înțeles arhaic, desigur) înțelegem comuniunea cu zeul și apropierea de orizontul sacral. În cazul acesta, situația este inversată: ființa divină trebuie ținută la distanță, trebuie „convinsă" să nu iasă din lumea și din făgașurile ce i-au fost statornicite. Sărbătoarea se naște nu din bucurie, ci din teamă. De aceea nici nu se mai pune problema de a atrage bunăvoința divinității, ci doar aceea de a nu-i stârni mânia. Sărbătoarea sfântului este, de fapt, anti-sărbătoarea lui: ea se ține pentru ca puterea divinității să nu se declanșeze, să rămână în stare de latență. Sfântul e sărbătorit nu pentru a se manifesta, nu pentru a se întrupa, ci pentru a nu năvăli în lume. A-l celebra este, deci, totuna cu a-l îndepărta. „Iuda este acel ce stăpânește și poartă furtunile pe unde voiește, dă sau sloboade piatra semănăturilor." (T. Pamfile, 1910, p. 78) „Sfântul" Iuda se „ține" pentru a preîntâmpina un asemenea eveniment. După cum spuneam, nici ca sfânt el nu se comportă ca o ființă binevoitoare: constanța sa malefică apare și aici. Este surprinzător faptul că demonul

nostru este proiectat din zona subterană și (eventual) infernală în zona celestă. El naște furtunile, duce norii, zboară deasupra ploilor. Într-o variantă epică a acestei istorii, atributele lui Iuda sunt îmbogățite cu elemente din recuzita basmului: „Iuda ce-a scornit? / Din bici că plesni, / D-un vânt pă pământ." (C. Brăiloiu și colab., 1978, p. 38) Dar tot astfel se poartă și „balaurii", adică cei care sunt, după credințele populare, adevărații născători ai ploii. Iar balaurii, ca și celelalte personaje care „fierb" piatra, sunt ființe prin excelență zburătoare. Pe de altă parte, balaurul cuprinde, în alcătuirea sa mitologică, o dublă polaritate: celest-acvatic. El zboară ducând norii și furtunile, dar, în același timp, sălășluiește pe fundul apelor (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 187) – lucru evident pentru mentalitatea populară. De unde ar lua el apa pentru ploaie, dacă nu din apă? Iată deci că Iuda, prin sinonimia sa funcțională cu balaurul, își apropie și orizontul acvatic.

În baladele pescărești eroul pleacă la pescuit: „Năvoadele le-arunca / Și începea a trăgea / Unde s-a-linește apa. / Dete-o toană, dete două / Și când fu l-a treia toană / Vezi în fundu mătiții / Scoase Puiul Iudii/ Puiul Iudii că-l scotea / Și-l bătea și-l chinuia /Și de pește-l suduia. / Și vezi Iuda ce făcea. / În fața apii că ieșea / La Antofiță striga: / Antofiț' al lui Vioară / Ce-mi bați puiu-l chinuiești / Și de pește-l suduiești..." (T. Pamfile, 1916a, p. 296)

Motivul schimbului este comun baladelor, colindelor și basmelor: eroul capturează o ființă fabuloasă, care-i oferă, în schimbul libertății ori al unor obiecte de preț, ajutorul ei în trecerea cu succes a probelor vitejești. În colinde, același motiv capătă o finalitate gnostică. Tinerii prind pudul Iudii pentru a afla câteva adevăruri cu o valoare sacrală: când va fi sfârșitul „veacului" sau cât de adâncă e marea și cât pește se ascunde în ea. Iuda are aici funcțiile unui animal adjuvant: el conduce pe viteazul pescar până la locul unde se află norodul de pește ori, ca în balade, stârnește morunii cei mari și îi gonește spre năvoadele pescarilor. Din aceste texte, profilul său conturează alte trăsături specifice: este stăpânul apelor; domnește peste întregul neam al peștilor; cunoaște secretele mării și chiar pe cele ale universului; malefic, răzbunător și violent, el nu-i poate fi favorabil omului decât dacă este constrâns în urma unui pact: obiectul unui pact este întotdeauna puiul prins și chinuit.

Mi s-a părut, la o primă (și chiar secundă) abordare, că Iuda – balaurul, adică stăpânul furtunii și al ploilor, putea fi totuna cu acest Iuda, demon al adâncurilor. Ar fi fost vorba despre aceeași ființă malefică ce conduce stihiile răzvrătite și care apare și acum în ipostaze subterane (chiar dacă e vorba despre adâncimile mării). Întreaga mea construcție interpretativă pornea de la această sinonimie, considerată apoi identitate substanțială și funcțională. Iuda, duhul stăpânind peste regiunile întunericului și ale morții, stăpânul ploilor și al furtunii, este același și în ipostaza sa de stăpân al apelor și al viețuitoarelor acvatice. Și, mergând mai departe în descifrarea altor texte folclorice în care apărea un asemenea Iuda acvatic, încercam să regăsesc date complementare și să le asamblez

în structura deja existentă. Dar, pe măsură ce înaintam pe această cale, osatura arhitecturii mele devenea din ce în ce mai șubredă și mai fragilă.

Carcasa unui singur Iuda, așa cum l-am descris până acum, nu era confirmată de documentele folclorice: faptele nu se potriveau, ideile nu se legau una de alta și mai ales nu conduceau către un drum limpede și firesc. Era clar că ceva era prea strâmt pentru respirația, mult prea puternică, a tuturor acestor simboluri și istorii mitice. Din sclipirea unui vers popular, mi-am dat seama că avem de-a face cu *două personaje absolut diferite*. Sau dacă nu chiar absolut, cel puțin suficient de diferite, ca să nu poată fuziona și suficient de coerente ca să poată funcționa și să se perpetueze prin timp în toată autonomia lor. Sub același nume – un hazard al lingvisticii – cultura folclorică a unit două scheme mitologice fundamental diferite.

Și iată versul revelator. Eroul stârnește marea și: „Iuda că ieșea / Din gură zicea: / – Nicolo, Nicolceo, / Ce tu marea-mi turburi ./ Eu m-oi mânia / Pe tin' te-oi mânca / – Iudo, *soru-mea* / Eu m-am rămășit / C-o fată de frânc... (subl. n.) (T. Pamfile, 1910, p. 25) „Iudo, soru-mea", adică un demon feminin! Dar dacă formula citată este o scăpare de limbaj, o turnură familiară, care nu se referă la o realitate concretă propriu-zisă? Și, totuși, nu e loc pentru ezitări, căci iată cum apare, în altă colindă, personajul nostru: „Când cătară mai departe / Văzură Iuda bătrână / Vărsând flacără pe gură..." (T. Pamfile, 1916, a), p. 290)

Iuda, și trebuie să ne obișnuim cu acest nou sens al cuvântului, care denumește acum o ființă acvatică *feminină*, un soi de „ur-mutter" al lumii adâncurilor. Iar, dacă mai există vreo îndoială (chiar și atunci când Iuda e numită „mama puiului"), să recurgem la una dintre cele mai avizate surse: *Dicționarul limbii române*. În amplul articol dedicat acestui cuvânt regăsim, alături de trăsături care ne sunt deja familiare, și următoarele înțelesuri: „duh necurat, spirit rău de sex feminin (fiica lui Iuda vânzătorul), purtător de vânturi, care, după credința poporului, locuiește în Dunăre, în lacuri și în mare, având diferite înfățișări." *(D.L.R.*, 1934, vol. II, p. 919) Desigur, interpolarea „fiica lui Iuda" este o încercare de etimologie populară: atunci când, datorită influenței creștine, a apărut personajul trădător, cu toată istoria sa, oamenii au sesizat că, deodată, sub aceeași denumire se regăsesc două serii divergente de evenimente și simboluri mitice. O mai veche schemă epică atribuie personajelor malefice o bogată descendență demonică: zmeoaica și fiii săi, muma-pădurii și lighioanele răufăcătoare etc. Pe de altă parte, personajele negative din Biblie au trecut pe tărâm folcloric, din registrul valorilor morale în acela al valorilor magice; acaparate de larga sferă a demonologiei populare, ele au dobândit ulterior locuri de frunte în ierarhia acestor ființe răuvoitoare (de exemplu, Irod a devenit tatăl irodieselor, adică al ielelor, lucru care i s-a întâmplat, de altfel, și lui Iuda: măiestrele au fost considerate fiicele sale). Și iată cum imaginația populară a încercat să arunce o punte între cele două reprezentări arhaice, pentru a rezolva neplăcuta situație lingvistică creată,

aceea de a denumi cu un singur cuvânt două lucruri diferite. Astfel, demonul feminin devine fiica reprezentantului malefic masculin. Dar ceea ce poate fi valabil pe tărâmul credințelor populare se dovedește a fi incoerență pură în acela al interpretării teoretice. Atributele specifice acestui duh acvatic, precum și întregul său comportament mitic nu ne permit să-l atașăm, cu atâta ușurință, ca o „anexă" a acelei arătări malefice, cu implicații cosmogonice și chtoniene, care este Iuda cel de până acum.

Pentru exeget, eventuala înrudire între cele două ipostaze ale lui Iuda nu este o posibilă filiație consangvină, ci o posibilă analogie sau sinonimie funcțională. Atributul de demon aerian ar putea fi macazul care unește câmpurile de semnificații ce se profilează cu atâta cerbicie și neclaritate. Iuda este un demon al vânturilor: poartă furtunile, dă piatra, strânge și resfiră ploile. Despre celălalt Iuda, spirit rău, cu sălașul în Dunăre, ni se spune, de asemenea, că stârnește și poartă vânturile. Pe de altă parte, la rândul lor, ielele sunt imaginate ca niște pale de vânt ori chiar ca vânturi turbate, uneori fiind numite chiar „vântoase." (vezi I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 209) Și, lucru ciudat, una din accepțiile cuvântului „iuda" (și nu a numelui propriu) este și aceea de vânt rău, născut pe neașteptate. Pornind din altă perspectivă, știm că duhurile care stăpânesc vânturile sunt intim legate de mediul acvatic: balaurul sălășluiește aici, la fel și solomonarii. Ar fi, deci, firesc ca și Iuda să-și aibă aici sălașul, în așa fel încât localizarea sa în adâncurile Dunării și ale mării ar fi în consonanță cu atributele sale eoliene. În plus, descrierea sa, în baladele amintite, ca un zmeu ce aruncă flăcări pe gură, ne trimite la un profil bine-cunoscut și deja analizat. Și totuși, în ciuda acestor asemănări, mă îndoiesc că trăsăturile enumerate până aici pot constitui un set de atribute, comune atât pentru Iuda, demonul masculin, cât și pentru Iuda, demonul feminin! Căci, în ceea ce privește localizarea demonilor eolieni în ape, aici s-a strecurat o infimă, dar decisivă eroare: Iuda, duhul masculin, stăpânește vânturile, ploile și grindina și astfel intră în contact cu mediul acvatic. Ipostaza feminină a lui Iuda, ori „vântoasele" stăpânesc exclusiv vânturile. E vorba însă despre vânturi seci, de vară, care stârnesc praful și formează atât de temutele vârtejuri (omul care e prins de ele rămâne „pocit" ori înnebunește pentru totdeauna). Personajele noastre feminine nu aduc însă niciodată și sub nici o formă ploaia. Iată că legătura cu mediul acvatic provine, în cazul celor doi demoni, din două filoane mitologice diferite: *a)* Iuda (demon masculin) → stăpânește furtunile = balaur (stăpânește furtunile) → stă în apă. De fapt, doar *analogia* lui Iuda cu balaurul (pe temeiul rosturilor eoliene) ar permite *ipoteza* (căci textul folcloric nu o spune nicăieri explicit) contactului său cu orizonturile acvatice. În plus, o asemenea imersiune în temeiurile fertilizatoare ale apelor mi se pare că este absolut nepotrivită pentru un personaj atât de atașat de valorile negative ale morții și sterilității, *b)* Iuda (demon feminin → poartă vânturile = ielele (poartă vânturile) → localizate în spațiul ceresc. În cazul celui de-al doilea Iuda, analogia sa cu ielele a permis atașarea unor atribute eoliene, atribute care, asociate

cu vârtejurile secetoase, vin în vădita contradicție cu natura explicit și esențial acvatică a acestui personaj.

Iată de ce cred că atributele eoliene nu țin în mod fundamental de structura mitologică specifică acestor figuri arhaice. Legătura cu vânturile este un fenomen marginal, datorat interferenței dintre diversele personaje mitologice. Ea nu afectează însă decisiv nucleul simbolic al celor două personaje. Astfel, deși fascinația exercitată de construcțiile teoretice cu o arhitectură coerentă, suficientă sieși, ne-ar putea îndemna să închidem arcul de boltă unind cele două reprezentări într-un singur complex mitologic, realitatea concretă, existența lor folclorică ne obligă să renunțăm și să căutăm adevărul pe alte tărâmuri.

Am vorbit până acum de atâtea ori despre Iuda și nu ne-am întrebat – nici măcar o dată – de unde vine numele său. Întrebarea e aparent banală, căci e vorba despre un nume de persoană și, prin urmare, el trebuie să vină din limba și textul unde este atestat pentru prima dată, adică din ebraică și din Biblie. Dicționarele indică însă fie un etimon grec, fie unul paleo-slav, legate, ce e drept, de personajul creștin. Dar în folclorul slav numele acesta este asociat unei divinități cu atribute aproape identice cu duhul apelor din textele folclorice amintite: „Despre «Iodu»... se povestește că pot trăi și în lacuri, fântâni, în diverse alte locuri umede, și că au un sat al lor la capătul pământului. Ele pricinuiesc diverse neajunsuri oamenilor, în special vara. Tradiția populară îi înfățișează, de cele mai multe ori, ca demoni eolieni... bg. Ioda = vânt de vară; vârtej de vânt; zâna rea care sălășluiește în vârtejurile de vânt..." (A. I. Ionescu, 1978, p. 114) Cum e posibil ca în culturi diferite, în condiții diferite, hazardul unui împrumut din fondul creștin să genereze aceleași efecte mitologice, adică aceleași profiluri de demoni și ființe supranaturale? Și cred că răspunsul este doar unul: pentru că stratul biblic s-a suprapus, formal, peste un strat mitologic mai vechi, mai dens, mai activ.

Pe de altă parte, la slavi, Iuda nu apare niciodată cu atributele sale de demon masculin (nu apare nici ca nume propriu!), deși acestea sunt mult mai intim asociate cu fondul creștin, prin opoziția sacrală cu Isus. Dimpotrivă, el conturează aici dimensiunile unui demon feminin, înrudit destul de clar cu bine-cunoscutele rusalce. Iată de ce cred că „acest Iuda" slav și mai ales paleo-slav nu are nimic comun cu personajul biblic, ci afirmă personalitatea unui spirit al apelor, din vasta familie a acestor reprezentări mitologice atât de bogat întruchipate de folclorul slav. Referirea la un asemenea fundal cultural nu se poate face sub nici o formă atunci când vorbim despre demonul masculin ascuns sub numele de Iuda. Mult mai firească și absolut necesară este ea atunci când ne referim la profilul demonului feminin. Primul își trage rădăcinile din substratul arhaic geto-dacic, din miturile și riturile prilejuite de trecerea ciclică a vieții și a morții, a primăverii și a iernii. Al doilea se naște din credințele provocate de contactul cu lumea misterioasă a apelor, cu obscurele puteri ce pot

sălășlui în adâncurile ei de nepătruns. Doar hazardul istoriei, care a făcut ca aceeași grupare de sunete să corespundă nu numai unor sensuri lingvistice, dar și unor valori culturale autonome, a dus la suprapunerea verbală și la filiația (legendară) a celor două reprezentări divine arhaice.

Dar, revenind la acest spirit feminin al apelor, problema alcătuirii sale mitologice nu este nici pe departe epuizată: „Iuda, ca personaj supranatural malefic, apare și în descântecele populare, împreună cu perechea sa de sex masculin, iudoiul." (idem, p. 115) E clar că ultimul personaj, pereche a demonului feminin, este derivat din primul și nu are decât rolul de a-l completa, realizând o firească pereche malefică. Tot în descântece, Iuda apare – destul de frecvent – într-o cu totul altă ipostază: aceea de șarpe. (S.Fl. Marian, 1901, vol. II, p. 199) Termenul de „iudiță" sau „idiță" denumește acest animal răufăcător, aruncând o nouă lumină asupra discuției noastre. Căci șarpele este o ființă care, printre alte multiple atribute, are și menirea de a face trecerea între lumea de aici și lumea de dincolo. Iar asemenea puncte de hotar, topusuri predilecte lui, pot fi smârcul, lacul ori chiar Dunărea. Și, de ce nu, chiar Vidrosul! Cine este Vidrosul? Este afundul de ape în care sălășluiește Iuda, este lumea care o stăpânește, dar pe care nu o poate stăpâni: „Eu în Vidros m-am născut / Și-n Vidros am crescut / Nici eu nu i-am dat de fund, / că Vidros este adânc / Cât din cer până-n pământ / Atât e Vidros de adânc." (T. Pamfile, 1916a, p. 296) De unde vine numele de Vidros? Evident că de la vidră! Dar ce caută vidra aici?!

Pentru că ne-am obișnuit deja să nu ne mai mirăm de nimic atunci când e vorba despre Iuda, să lămurim și prezența acestui animal în preajma personajului nostru: vidra este chiar Iuda! În baladele și colindele amintite, în absolut aceeași ipostază, cu absolut aceleași atribute (până la stranii contaminări: vidra suflă foc pe nări) apar ambele ființe mitologice. Într-o primă încercare de sinteză, Tudor Pamfile spune: „Din cuprinsul unui cântec bătrânesc, pe care-l avem în mai multe variante întregi sau crâmpeie, cum și dintr-al unui colind, se pare că poporul român de pe malurile Dunării crede în ființa unui spirit ce locuiește în Dunăre, în lacuri sau în mare, având diferite înfățișări. Acel spirit cunoaște toate rosturile pescarilor și prin urmare îi poate ajuta sau primejdui la tot pasul, în îndeletnicirile lor. Spiritul acela se cheamă Iudă sau Vidră." (idem, p. 290)

Dar dacă spunem „Iuda=Vidră" este cu totul altceva. Nu mai întâlnim aici balaurul ori șarpele fantastic, ci o ființă cu un statut mitic singular, deosebit de interesant. Din versurile anterioare aflăm că Vidrosul este adânc „cât din cer până în pământ". Simetria celor trei niveluri constitutive ale universului este perfectă. Vidrosul ne apare nu numai ca un afund marin, ci și ca o poartă către lumea de dincolo, ca un loc de trecere (dar și de contact) între nivelurile cosmosului. Iuda sau Vidra care sălășluiesc aici nu pot fi decât paznicii acestei intrări. Și iată că textul unui bocet vine să confirme presupozițiile noastre: „Sufletul despărțit, / De multe mâhnit / Pleacă și se duce /

Marea o ajunge / Vine marea mare / Vine-n tulburare / Greu urlând și urducând / Toată lumea spăimântând / Unda se aduce / Lumea s-o îmbuce /... Iar în groapa mărilor / Unde-i bradul zânelor / Trecătoarea apelor / Sufletul stătea / Și mi se ruga"... Să oprim aici scurgerea versului pentru câteva observații: spațiul în care ne mișcăm este intim legat de imaginile ce au consacrat Vidrosul. Marea fără fund, găvanul imens și clocotitor de ape constituie un fel de coadă a pământului, un loc înțeles cu predilecție ca un punct de interferență între „aici" și „dincolo". În această „groapă", în această „trecătoare" se află „bradul zânelor." Apariția arborelui sacru, el însuși „axis mundi" și, deci, loc de contact și de trecere între diversele paliere ale existentului, aduce un surplus de înțeles: aici, pe acest brad se află, după cum vom vedea, trei animale sacre: sus e șoimul, la mijloc vidra, în jos șarpele. Fiecărui nivel al lumii îi corespunde un animal paznic, care se împotrivește trecerii dintr-un orizont în altul și care nu poate fi îmbunat decât cu daruri rituale. În acest afund care este Vidrosul nu întâlnim numai o mișcare unidirecționată (din „lumea albă" în cea „neagră"), ci și o permanentă circulație de la infern la celest și înapoi. Să revenim, așadar, la zăbava sufletului aflat în fața bradului: „Sufletul stătea / Și mi se ruga: / – Brade, brade / Să-mi fii frate / Întinde, întinde / Eu să le pot prinde / Vârfurile tale / Să trec peste ele / Marea-n ceia parte / Ce lumea desparte..." Refuzul bradului invocă prezența celor trei animale sacre: „Eu nu-ți pot întinde / Ca să le poți prinde / Trupinele mele / Să treci peste ele / Că-n mine puiatu / Vidra lătrătoare / Oameni pânditoare / Nici nu m-oi gândi / Puii te-or simți / Ei mi te-or lătra / De te-ai spăimânta / În mare-i cădea / Și te-i îneca." (S.Fl. Marian, 1892, pp. 107–108) Deci bradul ar permite saltul omului dintr-un tărâm în celălalt, dacă nu ar interveni însă aceste animale, care, ca niște „cerberi" ce sunt, împiedică accesul dincolo de afundul de mare. De fapt, nu Vidra este aceea care se interpune, ci puii ei. Lucrul este deosebit de interesant și aruncă o lumină nouă asupra unor motive cunoscute și răs-cunoscute din basme. Prâslea cel voinic, ca și mulți alți eroi, pentru a ieși din lumea de dincolo, se folosesc de serviciile scorpiei ori ale pajurei. Bunăvoința acestora nu este întâmplătoare: eroul nostru tocmai le salvase puii ce riscau să fie devorați de un șarpe ori de un balaur. Din nou cuibul cu pui apare pe buza prăpastiei ce desparte cele două lumi și din nou puii sunt implicați, în mod indirect, în procesul de trecere de la o lume la alta. În baladele pescărești, tot puiul „lud" și „bolund" este cel care o ademenește pe vidră: prinderea lui este deja o provocare, dar și o certitudine a pactului cu animalul sacru. Puii intervin ca *mijlocitori* între animalul sacru și om, mijlocitori care, în funcție de contextul mitic în care apar, pot avea funcții pozitive sau negative. Nu știu exact care este rolul acestei divizări a funcțiilor și dacă ea este constitutivă pentru complexul mitologic al vidrei. Puținătatea textelor, absența oricărei credințe ori legende despre vidră, bibliografia cvasiinexistentă, toate ne împiedică să aprofundam această latură a analizei noastre. Mă gândesc doar că puii corboaicei (alt animal psihopomp) sunt

și ei devorați de un șarpe, mă gândesc, de asemenea, la șoimul care (în colindă) fură un fir de aur pentru a face cuib puilor săi; situația este identică: animalele sacre, care fac trecerea de la un tărâm la altul, apar nu singure (cum ar fi firesc, datorită arhetipalizării lor), ci însoțite de pui. Vidra este, după cum s-a văzut, intim legată de pomul sfânt, pom ce permite contactul dintre palierele lumii. Într-un cântec de brad aflăm că ea apare ca o prevestire a unei morți iminente: bradul „mușcat" de vidră știe că îi este sortit să fie tăiat și să fie pus la capul mortului. De altfel, identitatea rituală dintre feciorul mort și substitutul său sacru (bradul) se reflectă și în ambiguitatea formulărilor din textul de față: „Tinerelule / Voinicelule / Ce ești supărat / Ce te-ai mâniat? / – Cum n-oi fi supărat / Că vidra m-a mușcat. / Că de-un an de zile / Din alean pe mine / Tot mi s-au vorbit / Și s-au sfătuit / Ei ca să mă taie / Din aste pâraie / Și să mă tot ducă / Și să mă aducă / În mijloc de țară / Unde-i apa-amară." (idem, 103) Vidra, care „s-a-mpuiat" în brad, se pare că nu este o prezență dorită; după cum e și firesc, ea prevestește apropierea unui eveniment nefast, aduce cu ea aburii tenebroși ai lumii infernale. Unele colinde au păstrat această imagine și asociere (vidra ascunsă la rădăcinile copacului), dar i-au schimbat semnificațiile: vidra latră, dar nu la apropierea unui suflet rătăcit, ci la venirea dulfului prădător. Situația este inversă: vidra apără (ca un paznic bun ce este) un tărâm, dar nu pe cel al morții, ci pe cel al vieții, nu pe cel infernal, ci pe cel al civilizației umane. Imaginea și-a pierdut consistența inițială, a fost ruptă din contextul ei mitologic originar și a fost reintegrată în altă constelație de înțelesuri. Iată deci că vidra devine câinele păzitor, care apără mărul de aur de intruziunile demonilor ieșiți tocmai din infern, sau, ca dulful de mare, chiar din Vidros!

Dar Vidra nu este chiar atât de dușmănoasă pe cât pare. În alte bocete, ea îl conduce pe mort prin labirinticele căi ale lumii de dincolo: „Seara va-nsera / Gazdă n-ai avea / Și-ți va mai ieși / Vidra înainte / Ca să te spăimânte. / Să nu te spăimânți / De soră s-o prinzi / Că vidra mai știe / Seama apelor / Și a vadurilor / Și ea mi te-a trece / Și mi te-a purta / La izvoare reci / Să te răcorești / Pe mâini și pe coate / De fiori de moarte." (Antologie de literatură populară, 1953, vol. I, p. 183) Acel vers de la care am pornit („Iuda, soru-mea") își capătă un deplin sens acum: pactul cu animalul sacru este o condiție sine qua non a reușitei. Ea este un animal-ghid, iar atunci când călăuzirea se face pe calea cea fără întoarcere, ea devine un animal psihopomp, conducător al sufletelor către tărâmul „fără dor". În opoziție parcă cu bocetul de mai sus, vidra îl „trece" pe mort către plaiurile raiului, către locul său de odihnă veșnică. Așezată la una dintre vămile lumii, ea poate fi îmbunată, căci darurile rituale precum și inițierea „post-mortem" efectuată prin însăși zicerea bocetului îi asigură mortului imunitatea pe timpul lungii sale călătorii.

Iuda, în noua ipostază, are cu totul alte atribute: demon marin, cu înfățișare predilect feminină, întreține eventuale contacte cu duhurile vânturilor uscate. Dar, în

mod esențial, ea este stăpâna afundurilor de mare, cunoscătoarea căilor și a ascunzișurilor, paznicul porții de trecere către lumea de dincolo și ghidul sufletelor aflate în ultima lor călătorie. Caracteristica feminină a acestei figuri mitologice are mai multe izvoare: a) etimonul (paleo-)slav, în care e vorba despre duhuri feminine ale apelor; b) asocierea cu vidra, animal mitologic văzut exclusiv în ipostaza feminină; c) atributele ei de „ur-mutter" de stăpână a unei stihii conservată prin excelență puterilor vieții, rodirii și fecundității: apa; d) împletirea rosturilor ei mitologice cu motivul puilor prinși și răscumpărați în urma unui pact cu voinicul răpitor.

Pe de altă parte, celălalt Iuda profilează conturul unui demon masculin, implicat (ca negație necesară) în procesul cosmogonic, dușman al alcătuirii lumii și al omenirii în general. El figurează puterile obscure ale adâncurilor (de data aceasta pământești) și stăpânește asupra reprezentărilor morții, simbolizând viața în stingere și moartea iminentă. În câteva dintre isprăvile sale, el ne apare asociat cu reprezentările eoliene malefice (zmeul și balaurul), tentat fiind, prin asemenea puteri, să sporească dominația întunericului prin răpirea aștrilor cerești.

Demonul feminin se leagă de fondul slav și de mitologia apelor (cu implicațiile ei psihopompe), în timp ce demonul masculin se revendică din substratul geto-dacic, din miturile nașterii și pieirii vieții și a naturii, ale eternului ciclu al existenței și nonexistenței. Cuplul originar și arhaic ce unea (ca dușmani, dar și ca fețe complementare și necesare ale firii) „zeul-prunc" cu „demonul înlănțuit" a fost asimilat în opoziția creștină dintre Iisus și Iuda. Lipirea ultimului nume peste ansamblul mitologic al duhului malefic păgân este nodul care generează (dar și explică) tot acest labirint mitologic. Numele de „Iuda" corespundea, în mod ciudat, numelui unei alte străvechi reprezentări mitice, provenind din repertoriul slav. Deși fundamental diferite, ele au trebuit să conviețuiască, strânse de carcasa aceluiași nume propriu. Pe de altă parte însă, e drept, cei doi Iuda apăreau în contexte epice atât de diferite, încât nici una dintre trăsăturile lor esențiale nu s-a alterat. Funcțiile mitice s-au păstrat, la fel și simbolistica inițială.

Argumentul vechimii

„Pe dealul Mohului / Pe dealul Jiiului / La umbra snopului / Sora Soarelui / Și cu-a vântului / Se legiuia / Și se sfătuia / Care e mai mare / Și mai de demult." (N. Densușianu, 1975, p. 81) Două fecioare divine, două zâne stau și „se sfătuiesc" (sau poate se sfădesc) vrând să rezolve și să „legiuiască" problema întâietății lor sacrale. Și pentru a descâlci conflictul, argumentele pe care le folosesc ele nu sunt luate nici din panoplia frumuseții (ca în cazul întrecerii dintre Hera, Afrodita și Athena), nici din aceea a puterii și magiei, nici din aceea a priceperii (ca în lupta dintre Apollon și Marysias) și nici din aceea a omniscienței ori a atotputerniciei divine; cele două fecioare nu își dispută decât întâietatea temporală. E ca și cum nu ele ar fi cele care discută – ca ființe „autonome", cu interese și pasiuni aparte – ci, prin ele, o altă voce discută probleme de interes mult mai larg, probleme privind orizontul culturii populare și etapele în care s-au format diversele reprezentări folclorice.

Motivul certei, al înfruntării dintre doi zei, doi eroi, dar și dintre două plante, două animale sau chiar două toposuri geografice este unul dintre elementele recurente ale mitologiei și folclorului de pe toate meridianele lumii. Uneori, dincolo de figurația sa epică, se poate citi istoria reală a unui cult religios: lupta „metaforică" dintre cele două divinități transcrie, în plan imaginar, înfruntarea reală dintre cele două culte, procesele istorice și socio-culturale care au dus la dispariția unuia și la impunerea celuilalt (exemple de acest fel pot fi găsite în oricare dintre mitologiile antice). Pe de altă parte, în cazul folclorului românesc, motivul „certei" nu opune divinități consacrate, ci diverse apariții naturale; se ceartă bradul cu plopul sau cu teiul, cucul și corbul, ariciul și vulpea, calul și șoimul sau vântul și gerul. Înfruntarea dintre ele este, de fapt, o *situație epică*, ce nu trebuie citită doar în ceea ce spune, ci și în ceea ce presupune; astfel, motivul „certei" oferă, în planul de suprafață, elementul literar prin care pot fi aduse față în față și pot fi lăsate să glăsuiască diverse elemente ale naturii; argumentele invocate de ele nu sunt banale ori ludice. Dimpotrivă, în spatele acestor formule se ascund adevăruri esențiale despre viață, despre natură și despre cultura umană. Motivul „certei" este un pretext narativ prin care (și dincolo de care),

cu ajutorul unui limbaj metaforic, se comunică și se instituționalizează valorile etice și atitudinile omenești prescrise de legile obștei. (Înțeleg prin motivul „certei" acele situații epice în care înfruntarea dintre cei doi protagoniști se consumă la nivel strict verbal, fără a fi continuată și transpusă în faptă. Astfel, Făt-Frumos și zmeul se înfruntă și prin cuvinte, dar acest lucru este doar un preambul al înfruntării reale, cea bazată pe forța și priceperea vitejească. În schimb, în colinde, atunci când se ceartă ciobanul și marea, fiecare descrie doar ce ar putea face, fără însă ca textul să nareze și transpunerea în faptă a amenințărilor lor.)

Aș putea spune, deci, că finalitatea unor asemenea motive literare nu este una strict estetică (bazată pe jocul artistic dintre antiteze), ci una practică, bazată pe dezvăluirea unor situații reale, a unor adevăruri sociale, dezvăluire ce se face nu direct, ci indirect, prin limbajul metaforic al poeziei. Argumentele pe care le aduc cei implicați în ceartă sunt de ordin pragmatic și social. Iată, spre exemplu, bine-cunoscuta înfruntare dintre brad și plop: „Foaie verde foi ca bobu / La fântânița din Lotru / Se ceartă bradu cu plopu / Care sunt mai mândri-n codru. / Plopu zice că-i fălos / Că-i înalt și drăgăstos. / Iară bradu ce zicea: / – Fie iarna cât de grea / Mie nu-mi cade frunza / Eu stau verde și frumos / Și la lume de folos. / Eu sunt fala munților / Țin umbră mioarelor / Dragoste băcițelor / Nu se face nuntă-n sat / Făr'o crăcuță de brad." (C. Mohanu, 1975, p. 325) Se observă cum în acest dialog se trece de la argumente naturale (aspectul copacului, relația sa cu mediul ambiant, perenitatea frunzelor) la altele de natură strict socială și ceremonială (utilitatea lui practică, rolul său în diverse obiceiuri pământene). În acest sistem metaforic, de altfel, se desfășoară toate „polemicile" dintre diversele reprezentări naturale. Cearta este cadrul simbolic prin care sunt exprimate adevăruri (unele cu valoare paremiologică) referitoare la rostul practic și ceremonial al celor doi protagoniști.

Înscrisă în acest context folcloric, cearta dintre cele două fecioare divine aduce, pentru a stabili supremația, un argument ciudat și aproape surprinzător: vechimea. Într-o primă instanță, faptul mi s-a părut unic și fără precedent; mi-am adus apoi aminte de o altă situație, la fel de interesantă. În unele colinde, bătrânul Crăciun stă în capul mesei și, înconjurat fiind de divinitățile canonice (Sf. Petru, Dumnezeu ori Sf. Ion), folosește același argument pentru a-și justifica întâietatea: „Sus la cap de masă / Scaun zugrăvit / Și-n jerjel suit. / Pe el cine-mi șade? / Bătrânul Crăciun / Șade și mesește / Din pahar numește / Din gură grăiește: / – Eu vă sunt mai mare / Mare de mărime / Și de bătrânețe." (C. Brăiloiu și colab. 1978, p. 136)

În ce ordine de idei se situează însă o asemenea întâietate? În virtutea cărui sistem de valori primează prioritatea temporală? O astfel de confruntare „polemică" între ființe mitologice stabilește ierarhii (de sorginte metaforică) referitoare la utilitatea în anumite sfere ale vieții reale sau la importanța în practici rituale. Întâietatea temporală nu se integrează însă în nici una din aceste categorii. Și, mai mult, ce sens ar

avea invocarea ei în universul mitologic, univers dominat, după cum se știe, de acel „illo tempore", adică de sentimentul unui timp sacral, omogen, nediferențiat, întotdeauna egal cu sine însuși: într-un cuvânt, un timp în afara oricărei temporalități. Ruptura și diferența dintre timpul sacru și timpul profan nu pot fi invocate aici, căci protagoniștii discuției sunt ființe fabuloase, având toate, în egală măsură, accesul la sacralitate. Folosirea unor regimuri temporale diferite ar avea sens atunci când ar fi opuși un muritor și o divinitate, nu și în cazul disputei noastre. Observăm, deci, că la un nivel imanent, acela al semnificațiilor ivite numai din textul literar, „argumentul vechimii" ne apare ca nefuncțional și lipsit de consistență. Tocmai această lipsă de sens deschide o altă perspectivă exegetică plină de promisiuni: nu cumva disputa menționată ține nu de nivelul textului, ci de cel al metatextului? Nu cumva se înfruntă aici nu două personaje mitologice, ci două sisteme mitologice? Argumentul vechimii ar apărea atunci de la sine, ca un rezultat firesc al întâlnirii și al rivalității dintre două lumi diferite, adică dintre două universuri culturale. Astfel, Sf. Ioan, Sf. Petru, Dumnezeu țin de spațiul mitografiei creștine, iar bătrânul Crăciun se desprinde din substratul mitic autohton. Gheorghe Mușu a demonstrat, într-o manieră care elimină orice îndoială, originile tracice ale personajului, probabil o străveche divinitate locală, legată de sărbătorile schimbării crugului anual și ale trecerii de la un ciclu calendaristic la altul. „...Cuvântul «crăciun» avea la noi, iar la aromâni are încă legătură directă cu focul care alimentează soarele pe cale de stingere acuma (la solstițiul de iarnă – n.n.), deoarece el exprimă chiar acest sens: «butucii aprinși solemn la acesta dată»." (Gh. Mușu, 1973, p. 53) Rostul focurilor era acela de a da căldură soarelui și de a-l ajuta astfel să depășească acel punct critic al solstițiului de iarnă, adică momentul în care puterile sale sunt minime, când scăderea lui poate fi considerată o moarte (mitologică) și când trebuie trezit la viață cu ajutorul flăcărilor create de oameni. Cumulând mai multe documente folclorice, același cercetător conchide (într-un studiu ulterior ce reia și completează teza inițială): „...aceste «supraviețuiri» din vechea lume, precreștină, ne arată că erau toate în legătură cu sărbătorile solare, fie la solstițiul de iarnă, fie la cel de vară, și mai departe, cu sărbătorile focului, în general." (Gh. Mușu, 1982, p. 24) Momentul mitico-ritualic consacrat divinității și focurilor sale se întrupează într-o ființă mitologică și folclorică ce posedă vădite atribute solare. De altfel, ecoul acestor străvechi datini se prelungește în prezent. Până nu demult încă exista credința că „în noaptea de Crăciun nu trebuia să se stingă focul. Se pune în noaptea de Crăciun un buștean pe foc, numindu-se buștean Crăciunului." (Ad. Fochi, 1976, p. 36) Iar pentru relația dintre personajul folcloric și divinitățile solare, argumentele convingătoare pot fi desprinse din motivul „mâinilor de aur", motiv ce apare intim legat de „istoria" sacră a acestei ființe (ideea este amplu dezvoltată de Gh. Mușu în studiile amintite). S-ar profila acum, conform savantului amintit, chipul unei zeități solare (apoteotice, dar și tragice), căci ea implică atât imaginile soarelui

decrepit, obosit de lunga sa cursă anuală, cât și pe acelea ale astrului renăscut, gata să-și reia eternul – și ritmicul – traseu: Moș Crăciun ar fi fost o ipostază divină a „bătrânului" soare, așa cum va fi fost el adorat de „oamenii pământului și ai soarelui", adică de geto-daci.

Dacă acceptăm demonstrația, este evident că disputa dintre Crăciun și sfinții amintiți exprimă metaforic lupta dintre două mitologii diferite. În urma unor asemenea confruntări, o bună parte din mitologia română arhaică a fost „botezată" de creștinism. Dar, în același timp, puterea de modificare a acestuia s-a oprit aici: substratul păgân, arhaic, nu a fost nici atins și, desigur, nici eliminat de noua religie. Dimpotrivă, uneori procesul a fost invers: „Românii, ca și celelalte popoare balcanice, au dat unora din sfinți atribuțiuni păgâne cu totul necunoscute Occidentului. Sf. Gheorghe, Sf. Ilie, Sf. Dumitru, Sf. Andrei, Sf. Nicolae sunt sfinți esențial balcanici prin atributele și legendele lor, prin cultul deosebit ce-l au, prin datinile ce se leagă de zilele consacrate lor." (I.A. Candrea, 1928, p. 115); în consecință, „cu chipul acesta, foarte multe din datinile păgâne s-au menținut în zilele noastre în sărbători creștine." (idem, p. 114) Sărbătoarea Crăciunului și mai ales personajul „bătrânului Crăciun" pot fi considerate o relicvă a structurilor culturale arhaice, cu adânci ecouri în istoria noastră culturală străveche.

Profilul *folcloric* al acestui personaj este construit în jurul vechimii sale incontestabile. Lucrul acesta se oglindește și în ierarhia mesenilor, căci eroul nostru șade în capul mesei, fiind, de altfel, cel care, în virtutea omniscienței sale sacrale, va dezlega visul gazdei. În general, lui i se cere sfatul și tot el este cel care tălmăcește tâlcul lucrurilor ascunse sau cel care comunică acele adevăruri de excepție, referitoare la durata lumii și a cosmosului.

Cel mai adesea însă, personajul nostru apare în preajma cetei de colindători; uneori el este *integrat* cetei, pe care, de altfel, o și conduce; alteori este situat *în afara* ei și, mai mult, este adus de ceată ca un oaspete de preț, ca o prezență sacră, ce a fost coborâtă de pe tărâmurile celeste pentru a consacra casa gazdei.

În prima situație el intervine chiar din momentele rituale premergătoare constituirii cetei. Astfel, se scaldă *(i.e.* se purifică) și se îmbracă în haine noi, alături de feciorii ce vor porni să colinde tot satul. „Dar în pârâu cine se scaldă / Scaldă-s bătrânul Crăciun. / Se scălda și se-mbăia / În veșmânt alb se primenea / Și pe scară se urca /Cu luceafărul jucând / Cu luna mogorosind. / Iar veșmântul strălucea / Strălucea ca lumina. / Mai de-arând cu dumnealui / Se scăldau și dalbi junei / Se scăldau, se îmbăiau / Veșmânt alb se primeneau." (C. Brăiloiu și colab., 1978, p. 135) Ceata și conducătorul ei se îmbăiază în apa purificatoare, ceea ce nu este numai o realitate simbolică ori mitică (vezi motivul izvoarelor sau apelor sacre), ci și una rituală: înainte de colindat, junii se „curățau" prin spălare la râu. De altfel, să amintim aici, că toate sărbătorile de iarnă, ca niște adevărate ceremonii ale anului nou *din primăvară*,

mutate însă în alt anotimp de calendarul bisericesc, sunt contaminate de magia apei purificatoare. Alăturată magiei verdelui și a florilor, ea constituie un univers simbolic care ar merita, el însuși, un studiu aparte. Nu mai puțin important este „veșmântul" bătrânului Crăciun, care strălucește ca lumina și care, mai puțin metaforic, reprezintă o imagine solară. Această haină sacrală este analogă sau chiar identică cu acele straie ce poartă prinse ori zugrăvite pe ele soarele, luna și luceferii. Ele trimit către contexte mitologice astrale, legate de divinitățile cosmogonice, care coboară, la crugul anului printre muritori, întemeind și vestind noul an (văzut nu numai ca punct de referință în ordinea calendaristică, ci și ca momentul în care lumea este din nou creată), aducându-le oamenilor, prin coborârea în profan, certitudinea bunăstării și a fericirii.

De altfel, și elementul acesta este esențial, bătrânul Crăciun urcă la cer, stând la sfat cu luna și jucându-se cu luceferii (absența din imagini a Soarelui, care apare întotdeauna asociat lunii și luceferilor, se datorează, cred, faptului că însuși Crăciun i-a luat locul – vezi veșmântul său luminos). Îi sunt tipice acestei figuri mitologice urcarea și coborârea, mișcare ciclică specifică zeilor care fac și desfac rosturile lumii, care se nasc și mor periodic, odată cu ritmurile naturii. Bătrânul Crăciun urcă și coboară, adică unifică pământul cu cerul, profanul cu sacrul. De altfel, în colinde, ceata de tineri este prezentată ca un grup sacral ce coboară asupra casei gospodarului, venind călare prin înaltul cerului, stând la sfat cu luna și luceferii. Se pare că modelul sosirii benefice este următorul: nu numai în colinde, dar și în oratia de nuntă, eroul (sau eroii) este sfătuit să vină prin înaltul cerului (zice versul popular: pentru a nu-și uda veșmintele de rouă) ținând luna precum o cunună și jucându-se cu luceferii – probabil – așa cum se joacă cei mici cu merele (motiv folcloric de mare rezonanță epică, cu ecouri și prelungiri în basme, balade și legende).

Înainte de a discuta raportul dintre personajul nostru și ceata de juni, să mai cităm aici alte câteva versuri: „Și mă uit din deal în vale / Și-mi văd soare când răsare / Dar nu-i soare când răsare / Și mi-i moș Crăciun călare. / Dar ce fel de cal îmi are? / Ia, un cal cam gălbior." (I. Diaconu, 1969, vol. II, p. 406) Bătrânul Crăciun apare aici ca un tânăr erou, care-și joacă murgul, așa cum o fac toți feciorii și așa cum o va face însuși soarele (vezi cap. *Soarele și eroii solari).* Eroul încalecă un cal cu vădite atribute igneice, deoarece în contextul ceremonial și poetic ai colindei nimic nu este întâmplător, deci nici cromatica animalului. Ne aflăm și în acest caz în prezența unui context simbolic și mai ales mitologic, de natură solară (Crăciun = Soare).

Cel mai adesea bătrânul Crăciun apare înconjurat de junii colindători. Sau, mai exact, el este colindătorul de excepție, *prototipul mitologic* al acestora: „Căci vouă v-am nimerit / Buni colindători / Printre ei și moș Crăciun. / Dacă voi nu-mi credeți / Ieșiți afară și-l vedeți: / Frumos mi-este-mpodobit / C-un veșmânt nemohorât / Larg mi-e-ntins peste pământ; / Jur prejurul trupului / Scris cerul cu stele / Și câmpul cu florile / Cam din spate și din piept / Scrisă-i luna cu soarele / Cam pe-ai lui doi

umerei / Joacă doi luceferi." (C. Brăiloiu și colab., 1978, p. 5) Eroul nostru poartă un veșmânt despre care nu mai putem ști cu precizie dacă ne trimite doar la imaginile hainei sacrale ori, mai mult, la simbolurile cosmice ale facerii lumii. Ultima idee mi se pare însă mai firească, deoarece bătrânul Crăciun (ca și ceata de colindători) nu numai că aduce un nou an, dar, prin chiar această schimbare, reface întreaga arhitectură a universului. Astfel, în noaptea consacrată bătrânului Crăciun se produce „înnoirea" lumii: „Tocma-n noaptea lui Crăciun / Pământul s-a-mprennoit / Prennoit s-a ridicat / Pe patru stâlpi de argint / Frumos cer s-a-mpodobit / Tot cu stele mărunțele / Printre cele mai marele / Luce luna cu lumina/ Și Soarele cu căldura." (C. Mohanu, 1975, p. 13) Prezentarea imaginilor cosmogonice asociate ființei sale îi lărgesc profilul solar inițial, către acela al unei divinități demiurgice, inauguratoare și creatoare a unei lumi noi. De altfel, modelul cosmogonic este o prezență actuală și mereu actualizată de toate formele de manifestare culturale specifice acestor sărbători. Cosmogonia este arhetipul oricărui început, fie el în ordinea calendaristică, a ciclurilor naturii, a primenirii societății (naștere, nuntă), a construcțiilor ori a oricărui gest ce inaugurează ceva. Iată de ce nu este o exagerare metodologică să regăsim, în multiple manifestări folclorice, aceleași structuri generale ale gândirii populare arhaice. Cu atât mai mult, ele trebuie căutate în preajma unui personaj cu un profil atât de deschis ideilor și simbolurilor „sfârșitului" și „începutului", cum este anticul și miticul Crăciun. Prin veșmântul său, personajul nostru capătă atribute sacrale cosmogonice. El este un simbol al renașterii universului și a întregii naturi. Deoarece colindătorii apar și ei ca reprezentanți ai noului an și ai puterilor vieții, nu este exagerat să-l considerăm pe bătrânul Crăciun un prototip al colindătorului, o prezență sacrală ce poate fi modelul mitic și ritualic al acestora. De altfel, ca și ceilalți colindători, el vine și aduce pământenilor diverse obiecte cu puteri apotropaice sau cu valențe simbolice: un măr, o carte, busuioc ori un spic de grâu.

Bătrânul erou apare în fruntea cetei de juni. Epitetul „bătrân" se referă acum la întreaga ceată, în dubla ei ipostază: „Junii vin ca ei jucând / Tot jucând și tot cântând / Dar cântecul ce și-l cântă: / – Aseară fusei bătrân / Astăzi viță-am întinerit." (C. Mohanu, 1975, p. 22). Versul mi se pare revelator: prin urmare și junii, ca și Crăciun, trec prin două stări, simetrice și opuse, despărțite de noaptea sacră a noului an, a facerii și refacerii lumii. Ca și soarele, ca și natura, ca și societatea – în ultimă instanță –, ei depășesc momentul de criză, trec peste „îmbătrânire" și dobândesc o nouă și fecundă tinerețe. Opoziția dintre „bătrânul" Crăciun și ceata de „juni" nu reprezintă punctele finale și ireconciliabile ale unei deveniri liniare, ci fețele, în permanentă schimbare, ale bine-cunoscutului timp al „eternelor întoarceri". De aceea „bătrânul Crăciun" și ceata de colindători semnifică puterile vieții, ale fertilității, ale noului an ce se instaurează acum. Într-un asemenea context mi se pare și mai evident, aproape neîndoielnic, faptul că acest personaj folcloric constituie modelul mitic,

imaginea și întruparea sacrală a cetei de juni. Astfel, ori de câte ori el apare în mijlocul grupului de feciori, rostul său este acela de a fi un arhetip al colindătorilor, un model mitic al puterilor și al funcțiilor sacrale pe care aceștia le dobândesc în zilele de întemeiere a noului an și a noii lumi. După cum spune colinda, de altfel, totul se face în aceste zile „după legea lui Crăciun". Noimele ritului își au rădăcinile în chipul și faptele personajului mitologic.

Ceea ce ne conduce la a doua ipostază a apariției sale: acum nu bătrânul Crăciun aduce și conduce ceata, ci el este „adus" de ceată și „dăruit" gospodarului colindat. Sensul imaginilor, în consens cu întreaga menire a grupului de feciori, este evidențiat de Traian Herseni: „Formula «nu vine cine vine», «nu vine cine pare» este de esență magică; ea provoacă prin incantație apariția lui Dumnezeu. Acesta era coborât din cer (sau de unde era) și adus în sat cu ajutorul colindelor." (T. Herseni, 1977, p. 262) Întregul mecanism cultural al colindatului ar funcționa (analog celui al sacrificiului) pe baza transferului de valori (reale sau virtuale) între lumea profană și lumea sacră: „Ne găsim în fața unui schimb de daruri foarte bine precizat: junii aduceau pe Dumnezeu eu ei, prin casele oamenilor și-i cinsteau, din partea lor, cu o «colindă», iar gazdele le dădeau în schimb produsele simbolice ale gospodăriei țărănești (agricole): colac și carne, iar mai târziu și bani. Urma oratia, care era o speranță și o certitudine interioară a credinciosului pentru belșugul anului ce începea." (idem, p. 259) Cine este însă acest Dumnezeu, care, prin atributele și funcțiile sale, nu se leagă, în nici un caz, de divinitatea creștină supremă? Răspunsul vine aproape de la sine, căci aici rânduiala lucrurilor este limpede și firească: „Înțelegem acum și legătura dintre Dumnezeu, brad, cerb (tretior), bour, șoim, boriță, turcă și cetele de feciori: toți, absolut toți, în frunte cu Dumnezeu, erau juni, capabili de a fecunda în chip real. Era aici, cum am remarcat, o adevărată magie a vitalității." (idem, p. 267) Concluzia savantului amintit este, în acest caz, elocventă: „Cadrul e creștin (...) dar esența e păgână." (p. 242) Știm însă că junele de excepție, prototipul colindătorului, este, de fapt, „bătrânul Crăciun". Chiar dacă Dumnezeu i s-a substituit, a fost aici doar o schimbare de nume, dar nu și una de funcții mitice. În concluzie, bătrânul Crăciun, ca divinitate a crugului anului, ca zeu al permanentelor înnoiri, pogora odată cu (sau era adus de) ceata de feciori, pentru a garanta, prin prezența sa concretă, forța și belșugul noului an. Textul folcloric reface aici liniile unui traseu mitic arhaic, traseu legat de comunicarea sacrului cu profanul, în acele zile de excepție ale schimbării ciclului calendaristic.

Iată ce spune gospodarul, într-o altă colindă, revelatoare prin înțelesurile ei: „Ci mi-aștept pe Dumnezeu / Ca să cine el cu mine / Cum e legea lui Crăciun / Lui Crăciun celui bătrân. / C-așa mult nu va ședea / Mâine-n prânz s-o ridice / Pleacă-n codru să rodească / Lasă-n casă sănătate / Și prin curte bogătate / Și mai lasă rodu-n codru / Rodu-n codru, flori în câmp." (C. Mohanu, 1975, p. 24) Gospodarul se pregătește nu numai să întâmpine divinitatea, ci și să prânzească cu ea. Comuniunea

dintre sacru si profan capătă acum formele cele mai intime cu putință, forme asociate atât legilor, aproape universale, ale ospitalității, cât și de contextul ceremonial al ospățului sacral. Acest model al comuniunii directe cu divinitatea apare și în inima Greciei antice: „Ne aflăm în prezența unei forme absolute de comunicare non-mistică cu zeii. Plecând de la Homer și de la Hesiod, s-ar putea descrie această formă absolută în următorul fel: a sta împreună, a mânca împreună, a se cunoaște printr-o privire directă *(savoire par vision),* totul într-o stare originară a existenței." (Ch. Kereny, 1957, p. 142) Iar un asemenea prânz, unde la masă stau, *la un loc,* divinitatea cu însoțitorii ei și gospodarul cu megieșii lui, un asemenea prânz nu se face la întâmplare, ci după „legea lui Crăciun". Iar o asemenea comuniune arhaică, fără bariere, între om și reprezentanții sacralității, se justifică prin recursul la orânduiala stabilită de acest erou (ori zeu) cu rădăcini atât de adânc implântate în solul tracic.

De altfel, zeul nu poate zăbovi prea mult, deoarece rosturile sale sunt mult mai importante: el trebuie să realizeze (și să garanteze), prin prezența sa, rodirea întregii naturi. Trecerea lui prin lume este o chezășie a bunăstării și belșugului, în virtutea acelei mai înainte amintite „magii a vitalității". Important este faptul că pe unde *trece* el, natura întinerește și dă rod. Ne aflăm în prezența unor imagini legate de sistemul arhaic al magiei (fertilizatoare) prin contact. Atingerea, apropierea de ființa sacră, are ca efect imediat sporirea forțelor, recuperarea energiilor pierdute, învigorarea întregului univers. Și, fapt și mai interesant, la fel se comportă și soarele, ori eroul și eroii solari. Ei fertilizează câmpul și codrul prin simpla atingere sau prin jocul magic al cailor lor (vezi cap. *Soarele și eroii solari*). Acest „Dumnezeu" din colinde ne apare ca o zeitate de esență solară, lucru ce întărește și mai mult identitatea pe care am presupus-o între el și bătrânul Crăciun. Cred că putem identifica aici un complex mitic deosebit de vechi, în care zeul-soare, însoțit de acoliții săi (în plan simbolic, eroii solari, în plan ritual, ceata de colindători), se scoboară în momentele de cumpănă ale naturii, pentru a reînnoda firul vitalității cosmice, pentru a reînnoi energiile epuizate ale firii, pentru a garanta oamenilor sănătatea, belșugul și bunăstarea lor. În sensul acestor afirmații putem evoca textul unei alte colinde, din care aflăm că ceata de colindători stă noaptea și priveghează deoarece, spun ei, „Așteptăm pe Domnul sfânt / Să coboare pe pământ." (I. Bârlea, 1968, vol. I, p. 152) Desigur, nu e vorba despre divinitatea creștină, imuabilă și îndepărtată, ci de aceeași reprezentare arhaică, păgână, a zeului vieții, care coboară pe pământ pentru a rândui ritmurile naturii și ale firii și pentru a garanta, prin însăși prezența sa, bunul mers al vieții umane și naturale.

Pogorârea divinității este exprimată în poeziile populare prin imagini ce creionează profilul unei ființe sacre care-și inspectează ogrăzile sale cosmice: „Când fuse la-nturnătoare / Coborî-va Dumnezeu / Pe zvonul albinelor / Pe mirosul florilor / Prin fumul tămâilor / Prin zgomotul sfinților / Prin para făcliilor, / Să-mi vază livezi

de-s verzi, / Să-mi cerce poame de dulci, / Să-mi guste fântâni de reci, / Să-mi cerce grâne de coapte." (C. Mohanu, 1975, p. 143) Versurile au atâta frumusețe și înțelepciune, încât orice comentariu științific pălește în fața lor; este exprimată aici nu numai o înțelepciune străveche, ci și o viziune mitologică profundă.

De altfel, pentru a circumscrie întregul traseu (mitic) al cetei de colindători, tot astfel cum ea coboară din cer însoțită de Dumnezeu (bătrânul Crăciun), ea va urca înapoi și îi va și conduce până la poarta lumii de dincolo: „Să-mi aducă cai de-ai buni / Cai de-ai buni, jugani de-ai galbeni / Să-mi petrec pe Dumnezeu / Pân' la poarta raiului / În vecia veacului." (C. Mohanu, 1975, p. 93) Din nou atributele feciorilor colindători sunt sinonime cu cele ale eroilor solari, ale celor doi frați stelari, adică ale celor doi dioscuri. Călare pe caii lor galbeni (aluzie solară evidentă), ei străbat cerul într-un somptuos alai al divinității. Planul ritului (ceata de juni) și cu planul mitului (eroii solari) se împletesc într-o țesătură simbolică plină de adâncimi și reflexe neprevăzute. Dublul traseu al cetei, descendent și ascendent, coborârea ei în sat și-apoi plecarea spre un „altceva", discret sugerat de versul popular, toate acestea constituie note mitologice care întăresc statutul sacral al grupului de juni, condiția lor de vestitori și purtători ai forțelor sacre ale lumii. Alături de ei, ca simbol al „bătrânului întinerit", ca divinitate supremă, ca regenerator al energiilor întregii firi, ca „magister" ceremonial al întregului ritual al sărbătorilor de iarnă, apare acest arhaic personaj pe care colindele l-au numit Crăciun.

Bătrânul Crăciun poate fi considerat acum, la momentul unei sumare sinteze, o fascinantă chintesență mitologică: divinitate de origine și cu funcții solare incontestabile, el este junele de excepție, prototipul colindătorilor (totul, în colinde, se face „după legea lui Crăciun"), fertilizatorul și fecundatorul întregii naturi. Toate aceste atribute, în sine, definesc liniile de forță ale unei străvechi zeități autohtone, al cărei ecou trece prin veacuri, prin creațiile culturale ale poporului nostru.

Cine este Sora Soarelui?

„Dealul Mohului / Umbra snopului / Cine se umbrea / Și se sfătuia? / Sora Soarelui / Și cu-a boarelui...“ (I. Șerb, 1967, vol. II, p. 128) În disputa mai sus-amintită, Sora Soarelui nu se individualizează prin invocarea unor atribute și calitățile proprii, ci se ascunde după cele ale fratelui ei, Soarele: „Sora Soarelui / Ea așa zicea: / Că ea e mai mare / Că-i frate-său soare. / Și de când răsare / Până când sfințește / Lumea o-ncălzește.“ (idem, p. 128) În fond, polemica nu le angajează pe cele două fecioare-zâne, căci ele nu fac altceva decât să elogieze faptele fraților lor. Astfel, în aceste versuri, Sora Soarelui nu își revendică un profil propriu (deși îl are cu prisosință), ci se lasă situată undeva, în „umbra soarelui“. Disputa stihială dintre astrul zilei și vânt nu o definește, căci ea apare doar ca un purtător de cuvânt al fratelui ei, iar întâietatea pe care o revendică nu este altceva decât reflexul superiorității divinității solare în raport cu celelalte ființe sacre.

Și totuși, eroina noastră nu este o apariție trecătoare în peisajul general al folclorului românesc: o întâlnim, în situații dintre cele mai diferite, închegând chipul uneia dintre cele mai interesante figuri mitologice autohtone. Astfel, dintr-o variantă colind a *Mioriței* aflăm că ciobanul este vinovat pentru următoarea eroare: „Rămâi frati-aici / Că eu mă mai duc / Că eu mi-am iubit / Sora Soarelui / Și-a pământului.“ (M. Brătulescu, 1964, p. 48) Este bine știut faptul că ciobanii nu aveau voie să întrețină relații erotice în anumite perioade ale păstoriei, deoarece acest lucru ar fi dus, după cum spun credințele lor, la secarea laptelui oilor. La fel, prezența femeilor nu era admisă la stână, căci ea ar fi avut influențe nefaste asupra turmei și a păzitorilor ei. Cu atât mai mult părăsirea oilor de către un cioban, pentru a se întâlni cu iubita lui, putea fi un fapt grav, sever condamnat de către cutuma arhaică. Dar, în versurile citate mai sus, nu este vorba despre o ființă oarecare, ci despre una stihială, o zână. Prin dragostea sa, ciobanul este mult mai apropiat de orizontul natural decât de cel social, fuga lui fiind o încercare de a se integra într-un alt plan existențial, cel mitico-sacral. Căsătoria la care râvnește el este o ieșire din condiția umană, o unire cu acea fecioară stihie, divinitate (cândva) stăpână a naturii; ea poate fi înțeleasă, în plan

mitologic, ca o aluzie la o hierogamie întemeietoare de lume (zeiță-mumă cu pare-dru masculin) sau, într-un plan estetic, ca o imagine poetică ce anticipează, prin acel bine-cunoscut revers metaforic (moarte = nuntă), sfârșitul său prematur. De altfel, Sora Soarelui apare întotdeauna ca o fecioară de excepție, mereu pețită, dar aproape niciodată obținută. Astfel, în alte colinde, fratele ei, Soarele, este întruchipat ca un mândru cioban. „Dar în strungă cine mână? / Mână Sora Soarelui. / Dar în ușă cine mulge? / Mulge dânsul, Soarele..." (C. Mohanu, 1975, p. 130), la care vin feciorii satului să o ceară în căsătorie pe sora sa. Refuzul este categoric, deoarece eroina noastră pare a fi condamnată la o eternă și nepătată puritate. Iată de ce, în alte versuri, ea apare cu un rol foarte ciudat: „Câte flori sunt pe pământ / Toate merg la jurământ / Numai Sora Soarelui / Și cu Vița Dealului / Și cu Spicul Griului / Șed în poarta raiului / Și judecă florile / Ce-au făcut miroasele: / – Noi jurăm, mărturisim / Că miroase nu găsim / Dete-o ploaie cu vânt / Mi le culcă la pământ / Dete-o ploaie cu spume / Mi le șterse de pe lume / Dete-o ploaie cu soare / Mi le puse pe picioare." (N. Densușianu, 1975, p. 38) Motivul acesta apare nu numai în doine, ci și în colinde (vezi M. Brătulescu, 1981, p. 265). Sora Soarelui, adeseori identificată cu „floarea-soarelui", este o zână a florilor, care le cere socoteală pentru felul cum și-au împrăștiat miroasele, adică pentru utilitatea sau inutilitatea trecerii lor prin lume. Se pare însă că soarta nu le-a fost prea favorabilă, deoarece vremea rea nu numai că le-a împiedicat să-și răspândească mirosul pe pajiști și prin grădini, dar le-a și scuturat și ofilit. Discutând acest motiv, T. Papahagi remarcă faptul că același rol de judecător al florilor poate fi deținut și de „spicul grâului", „lemnul domnului" sau „floarea crinului". Cu titlu de ipoteză, autorul amintit relevă că întâietatea florii-soarelui s-ar datora înrudirii ei legendare cu soarele sau dimensiunilor ei impresionante, ce ar impune-o drept judecător al florilor. Totuși, continuă el, motivul acesta „constituie un secret în sensul că nu știm ce anume se oglindește în el și, deci, de ce floarea-soarelui să fie aceea care să judece florile..." (T. Papahagi, 1967, p. 174). Dar poate că nu floarea-soarelui, ci Sora Soarelui ar avea întâietate, fapt ce ar explica mult mai ușor logica acestei imagini simbolice. Am mai spus cu un alt prilej (M. Coman, 1980, pp. 82–83) că aici trebuie să vedem o alegorie a existenței și destinului tinerelor fete, sortite și ele stingerii rapide, după o scurtă și extatică înflorire tinerească. Căci, în doine, „dragostea de fată mare" e comparată cu o floare care umple lumea de parfum. Este aici imaginea unei explozii vitale fără de opreliști, explozie consumată și irosită de meandrele vieții, de soarta rea, de iubirea înșelată. Asupra tuturor acestor destine risipite, asupra tuturor acestor flori ce s-au pierdut degeaba domnește Sora Soarelui, numită uneori și „ursitoarea fetelor" ca simbol al purității și al neîntinării. Și, în consens cu cele spuse până aici, să amintim că acest nume apare și ca epitet al Ilenei Cosânzene, alt ideal, literar, al fecioarei de excepție.

Sora Soarelui ne apare nu numai ca prototip al fetei de excepție, imagine idealizată a frumuseții feminine, ci și ca divinitate consacrată fetelor: ea le apără (în plan metaforic) și le cere socoteala pentru felul în care și-au împlinit în viață menirea pe care ea, zâna ursitoare, le-a dăruit-o.

În sfârșit, Sora Soarelui poate fi găsită și într-o altă ipostază: ea este pețită de însuși Soarele. Căci, într-adevăr, Sora Soarelui este Luna! Cunoaștem cu toții legenda și balada *Soarele și luna*, cunoaștem cu toții soarta celor doi îndrăgostiți. Balada *Soarele și luna* implică o dublă deschidere: un orizont cosmic și unul social. Textul epic *explică* felul în oare a apărut și, mai ales, felul în care funcționează, mersul ceresc al celor doi aștri; și tot textul epic este cel care *instituționalizează* o anumită structură familiară, structură în care incestul este interzis. Soluția pe care el o propune este una metaforică și nu poate fi înțeleasă decât dacă privim din sistemul logic și simbolic specific gândirii populare. El pornește de la premisa că modul actual de a fi al unui fenomen se datorează *genezei* sale, petrecută cândva, la originile firii, în acel vestit „illo tempore". La rândul ei, această ivire pe lume este rodul unei contradicții, de ordin social, cultural sau afectiv, contradicție irezolvabilă și fatală (dacă s-ar fi menținut) pentru existența omenirii. Căci – și acesta este lucrul cel mai interesant – majoritatea fenomenelor și obiectelor pământești se nasc în urma unei *greșeli*, ori a unei fapte ireverențioase, prin care oamenii își atrag mânia divinității (vezi cap. *Asimetriile constitutive*). Mitul vârstei de aur sau, mai exact, mitul pierderii vârstei de aur explică apariția morții, condiția umană precară, dificultatea supraviețuirii într-o lume în care nu mai domnesc concordia și pacea, ci ura și dezbinarea. Într-o asemenea lume dezbinată, echilibrul se menține cu dificultate, iar cea mai mică încercare de a-l tulbura poate duce la haos. De aceea orice mișcare centrifugă este aspru sancționată, orice act de nesupunere devine un pericol cosmic și trebuie îndepărtat fără de zăbavă. Iar cuvântul „îndepărtare" este aici sinonim cu „transmutare": ceea ce nu își află loc într-un plan, ceea ce riscă să-l destructureze, este mutat într-un altul, unde contradicția pe care el o conține se poate rezolva ori dizolva în liniște. Ceea ce face ca mai multe evenimente astrale să își afle originea (adică să fie explicate) printr-o metamorfoză datorată încălcării unei interdicții: fratele și sora care vor să se căsătorească sunt transformați, pentru a nu se întâlni niciodată, în soare și lună.

Între distrugerea societății, prin transgresarea unor norme, și distrugerea celor doi eroi revoltați, gândirea arhaică alege, fără îndoială, a doua soluție. Dar ce înseamnă anihilarea acestor personaje care nu respectă ordinea obștească și legile ei? Anihilarea lor înseamnă pierderea condiției umane, schimbarea regimului ontologic și integrarea în sânul stihiilor cosmice. Starea lor contradictorie, situația lor conflictuală din planul social se păstrează și în cel cosmic, dar dobândește aici un conținut nou și o nouă justificare ontologică. Ceea ce n-are sens în plan uman (fratele ce-și iubește sora), capătă un alt sens în cel stihial (fuga fratelui după sora sa).

În plan uman cele două personaje ar putea fi unite, dar lucrul acesta ar însemna încălcarea unei interdicții (fiind frate și soră ele trebuie să nu fie unite). În plan cosmic ele sunt, prin însăși condiția lor astrală, integral separate, deși, de data aceasta, ar vrea să fie unite („fuga" lor pe boltă ca semn al dorinței de a se regăsi). Fenomenele nefuncționale din spațiul colectivității umane devin, prin transmutarea lor cosmică, funcționale (circuitul soarelui și al lunii pe bolta cerească). În acest fel, *jocul contrariilor din natură este figurat ca o prelungire a contradicțiilor nerezolvate din societate, ca o mutare în plan cosmic a proceselor pe care planul social nu le putea admite și îngloba.* Ceea ce presupune, ca o consecință esențială, ideea că pentru mentalitatea arhaică (mentalitate ce precede efortul sistematic și meditația filosofică specifică cosmogoniilor religioase) mai întâi a fost cultura, societatea și abia apoi, printr-un sistem de mutații mitice, s-au ivit pe lume elementele naturale și astrale *semnificative pentru om.*

Este firesc deci ca societatea să fie figurată ca un sistem static și bine echilibrat, în timp ce natura să apară ca unul mobil și contradictoriu, amenințat în permanență cu autodistrugerea. Viziunea ciclică asupra evoluției universului, miturile morții și renașterii zeilor naturii, ale patimilor demonilor vegetației, actualizează (în contexte rituale și verbale dintre cele mai variate) modelul pe care această opțiune elementară a gândirii arhaice îl proiectează asupra lumii înconjurătoare. Tot din postularea inegalității menționate se nasc și miturile în care un pământean salvează (el singur) ori îi ajută pe zei să salveze universul invadat de ființe malefice. Societatea se simte datoare, din perspectiva surplusului ei de disponibilități structurante, să participe la reglarea proceselor cosmice, să pună umărul în momentele de cumpănă ale firii, ajutând astfel natura să-și redobândească eternul și precarul ei echilibru.

În toate textele menționate Sora Soarelui (pe care doar acest tip de baladă o identifică a fi Luna) apare ca o fecioară de excepție, petită, dar niciodată dobândită, simbol al purității și neîntinării. Ea este înconjurată de o aură simbolică senină, luminoasă chiar. Nu există, în tot ceea ce face ea, nici o notă care să ne trimită la simbolurile temporalității, ale destinului, ale inițierii ori ale morții periodice. Altfel spus, nu există nici o trăsătură specifică simbolisticii lunare. („Dacă încercăm să rezumăm într-o formulă unică multiplicitatea hierofaniilor lunare, am putea spune că ele revelează viața care se repetă ritmic" – M. Eliade, 1964, p. 142.) Sora Soarelui nu are nici unul din aceste atribute. Deși identitatea ei formală cu luna este postulată, ea nu e o prezență (cel puțin din punctul de vedere al aurei sale simbolice) selenară. Mă refer aici numai la acele contexte folclorice în care Sora Soarelui este numită astfel în mod explicit. Există o seamă de alte contexte, în care apar reprezentări selenare, ființe legendare ori mitice care, prin atributele și faptele lor, se trag din orizonturile mitologiei lunare. Ele creează însă un alt câmp de valori simbolice, câmp ce nu poate fi, în nici un caz, omologat cu acela al Surorii Soarelui. Fără să pot ști cu precizie care sunt sursele acestei diferențieri, pot afirma totuși că cele două figuri folclorice (Luna

și Sora Soarelui) au contururi diferite, care doar în mod întâmplător (prin aleatoriul unei ocurențe epice) interferează: rămâne, ca un fapt evident – și surprinzător – lipsa de consonanță dintre dimensiunile acestui personaj folcloric și simbolistica lunară, care, în mod obișnuit, ar fi trebuit să i se asocieze. Trăsătura fundamentală a Surorii Soarelui este puritatea feciorelnică, puritate care o apropie mai mult de acele fete sălbatice, stihiale, cum sunt nimfele mitologiei antice. Sora Soarelui este intim asociată florilor, apare în contexte luminoase, vădit solare, și este o permanentă ispită erotică pentru tinerii pețitori. Aceste trăsături o apropie de profilul mitic al anticei zeițe Afrodita: și ea este o zeiță a florilor, o prezență solară și un ideal erotic (vezi P. Friedrich, 1978, pp. 75–79).

Puritatea acestui personaj stă mai presus de orice îndoială: pețitorii sunt respinși ori, ca în balada amintită, prin saltul purificator în apele mării și prin metamorfoza fatală, eroina își păstrează neîntinată ființa feciorelnică. Cu toate acestea, dacă Sora Soarelui nu poate fi pețită, ea poate fi totuși furată. Un erou pământean îndrăznește acest lucru, răpind-o de la fratele ei și aducând-o în casa sa. Înainte de a analiza sensurile și implicațiile simbolice ale acestui nucleu epic, trebuie să remarc faptul că toate narațiunile în discuție mi se par a fi o consecință a mitului etiologic al soarelui și lunii. Prin actul său (răpirea Surorii Soarelui) personajul pământean rezolvă contradicția mitică, anihilează premisele incestului și echilibrează – prin coborârea sacrului în profan – ruptura inițială. Opozițiile sunt astfel anulate, căci această căsătorie (adevărată hierogamie divină) face ca natura și obștea să comunice, să interfereze intim, să se echilibreze reciproc. În același timp, suprimându-se sursa contradicțiilor din planul inițial (soare–lună), prin apariția celui de-al treilea termen (eroul pământean) se câștigă un surplus de armonie în alcătuirea generală a universului.

În sfârșit, deoarece acest motiv figurează și în colindă, să subliniem aici și o determinare etnografică: puterea de a găsi o mireasă pe măsura lui apare ca un elogiu (mitic) adus feciorului colindat. Pentru a da amploare faptei sale (și implicit laudei aduse), trebuie găsit un personaj feminin inaccesibil, care să-i pună la încercare priceperea și curajul și care să fie o garanție a vitejiei sale. Era acum nevoie de un prototip al fecioarei nestăpânite de nimeni și cine altcineva putea fi mai potrivită decât Sora Soarelui?! Astfel, la intersecția a două serii de evenimente culturale, unele de origine mitologică (mitul incestului originar rezolvat prin apariția unui mire pământean), altele din sursă etnografică (răpirea miresei inaccesibile ca probă de vitejie feciorească) s-au născut textele epice care narează o asemenea întâmplare.

Mai întâi aflăm că feciorul (asemenea Soarelui din balada amintită) își caută o mireasă și că nu găsește nici una care să i se potrivească: „Și el umblă să se-nsoare / Potrivnic pe lume nu are / Decât Sora Soarelui / O ceruse și nu-l vruse / Și făcuse cum putuse / Și pe ea că mi-o furase.“ (N. Densușianu, 1975, p. 14) Primele patru versuri sunt în egală măsură valabile atât pentru faptele Soarelui, cât și pentru cele ale eroului

nostru pământean. Dar astrului zilei îi este interzis gestul violent, în timp ce voinicului nostru îi stă în putere să îl facă și, mai mult, nimeni și nimic nu îl va putea sancționa pentru faptele sale. Se conturează aici o opoziție deosebit de puternică între erou și Soare, acesta din urmă apărând într-o dublă ipostază, aceea de *frate,* păzitor al soartei surorii sale și aceea de *mire* virtual respins și gelos. O baladă din zona Timocului amplifică și dezvoltă tema descrisă aici aducând, prin surplusul de elemente simbolice utilizate, cheia ce va dezlega toată această ecuație mitică, în care apar Soarele, sora sa și voinicul pământean.

De la bun început Soarele este invidios pe tânărul viteaz: „Ghiol Dumitru, dumneata, / Ce te-ai împodobit așa / Parcă în pofida mea? / Văd că la căciulă-ai pus / Pene de păun ce nu-s / Pene din păunărie / La voi toți cu bucurie...“ (S. Cristea Timoc, 1967, p. 124) De ce oare pana de păun e în pofida Soarelui? Și de unde atâta interes din partea lui pentru o pană oarecare? În primul rând, știut este faptul că soarele apare adeseori ca un prototip al frumuseții masculine. În plan epic este firească invidia lui, atunci când el se găsește în fața unui fecior, care, prin mândrețea hainelor și făloșenia sa, vrea să îl întrecă. În aceeași sferă de semnificații intră și păunul, tot un simbol al frumuseții, cu care nu o dată este comparat câte un voinic de excepție, autor al mai multor fapte fabuloase; în al doilea rând, păunul este o viețuitoare consacrată soarelui: „Această pasăre a Herei, soție a lui Zeus, este înainte de toate un simbol solar; ceea ce corespunde de altfel desfășurării cozii sale în formă de roată.“ (J. Chevalier, 1974, vol. III, p. 352). Dintr-o legendă grecească aflăm că zeița Hera și-a împodobit penele cu ochii lui Argus, el însuși un zeu local cu numeroase atribute solare. Cei o mie de ochi cu care el vedea totul ne amintesc de credințele populare românești în care astrul zilei e dotat, în virtutea faptului că vede orice, cu o omnisciență divină. În descântecele românești, pana de păun e folosită pentru vindecarea (magică, evident) a albeții ochiului, adică a unei boli ce frustrează omul de lumina soarelui. Ne este tuturor familiară legenda ce explică bogatul penaj al păunului în raport cu sărăcia de culori a păuniței: primul a apucat să se îmbrace în haina de sărbătoare, în timp ce soața lui, fiind ocupată cu treburile gospodăriei, a rămas în hainele ei umile. (T. Brill, 1982, pp. 505–507) Dar această poveste se aseamănă surprinzător de mult cu o altă istorie, în care eroul este, însă, Soarele: „Când l-a făcut Dumnezeu, Soarele nu avea atâtea raze și atâta frumusețe. Odată, Soarele a vrut să se căsătorească cu sora sa, Luna și la nuntă s-a îmbrăcat cu lumina celorlalte stele. De atunci stelele îi tot cer lumina lor și el nu le dă decât foarte puțină, în timpul nopții.“ (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 118) Iată deci că sfera simbolică asociată păunului și îndeosebi penelor sale, implică, cu consecvență, imaginile luminii și ale solarității.

Dar, din alt punct de vedere, aflăm din colinde că pana – podoabă folosită cu predilecție de către feciori – nu este una obișnuită, ci una care beneficiază de o ascendență și de o istorie de excepție. Junii colindători au adus-o dintr-un loc frumos,

unde se bat pe ea doi vulturi ori doi „bohari". Această pană de „aur" (aluzie solară evidentă) le este dăruită feciorilor, ca obiect cu virtuți în egală măsură magice și simbolice, ca însemn al vitejiei și tinereții lor.

Reținând, deci, toate aceste valori cumulate de păun și de pana de păun, să ne întoarcem la balada noastră. Pentru a-i da pe sora sa în căsătorie, Soarele nu îl supune pe erou la o probă propriu-zisă, ci, pur și simplu, îi cere să ajungă până la tărâmul unde el viețuiește. Adică, să treacă marea înot. Din câteva linii fugare, să schițăm sensul acestor imagini, paralele totuși temei pe care o discutăm aici. Orice probă de vitejie implică *o trecere* și *o călătorie:* o trecere din lumea de aici în cea de dincolo; o călătorie prin labirintul de obstacole specifice acesteia. Marea este unul din simbolurile predilecte pentru probele eroice, căci imensitatea și adâncimea ei se impun ca obstacole evidente. Dacă mai amintim faptul că toate aceste imagini își au izvorul în repertoriul simbolic funerar, repertoriu în care marea este o vamă și un loc de trecere a sufletelor spre „lumea cea neagră", vom înțelege mai exact rostul încercării la care este supus eroul nostru. Calul adjuvant, saltul în apă (probă și consacrare totodată), străbaterea mării, toate converg aici spre conturele unui erou de tip solar, erou despre care vom discuta în alt capitol (vezi *Soarele și eroii solari*). Ajuns la „coada mărilor", viteazul găsește acolo o horă de tinere fete: „Dar în horă îmi zărea / Îmi zărea, se veselea / Sora Soarelui / Și-a pământului / A luceafărului. / Lângă lună se prindea / Pe lună, zo, mi-o-nvârtea / Călcâiele i s-aprindeau / Până la cocoși jucau." (S. Cristea Timoc, 1967, p. 125) Și în colinde, feciorul își găsește aleasa jucând într-o asemenea horă de măiestre. Acolo, intrarea lui în horă este un gest cu evidente și mărturisite conotații maritale: aspect adevărat și pentru balada noastră unde eroul este chiar peițorul fetei. Totuși nici colinda, nici balada nu vorbesc despre reușita viteazului. Astfel, în balada amintită, în final, Soarele, mâniat de reușita tânărului, va călca regula „jocului" și, deși acesta trecuse cu bine probele vitejești, îl va omorî, pedepsindu-i astfel îndrăzneala ieșită din comun. În alte colinde există conotații simbolice maritale, dar nicăieri nu se vorbește despre cucerirea Surorii Soarelui și despre nunta lor. Totul rămâne într-un spațiu al neîmplinirii. E ca și cum o gravă interdicție ar apăsa asupra Surorii Soarelui, interdicție în fața căreia nici vitejia ieșită din comun și nici consacrarea eroică nu au nici o putere.

Astfel, dacă feciorul vrea cu tot dinadinsul să o câștige pe Sora Soarelui, el trebuie *să o răpească:* „Sub cel roșu răsărit / Calu-și joacă un voinic / Și mi-l joacă jos pe lună / Și mi-l joacă și mai sus / Tot mai sus pe lângă lună / Ținând în mână d-o cunună; / El plecase să se-nsoare / Să ia Sora Soarelui / O găsise în grădină / Părul galben pieptănându-și / Coade d-aur împletindu-și / O ceruse și nu-l vruse. / El făcuse cum putuse / Lângă dânsa se dăduse / Și pe cal că mi-o pusese / Și acasă mi-o dusese. / Ea rupse de grăise: / – Părul meu vedea-l-aș colilie / Colilie în câmpie / Să te pască cei hăidăi / Ciobănei cu oile. / Ochii mei vedea-i-aș aruncați / Că n-ați văzut voinic

venind / Și cal frunza răpăind." (C. Brăiloiu și colab., 1978, p. 79) Eroul nostru pornește „jucându-și" calul, act ritual cu implicații atât eroice, cât și magice. Aici este vorba de o aluzie maritală evidentă, deoarece el ține o cunună, amintindu-ne astfel de un gest tipic pentru alaiul de călărești ai mirelui, în drumul lor spre casa miresei. Sora Soarelui se comportă într-un mod ce întărește ipoteza noastră despre caracterul ei de fecioară sălbatică, stihială. Asemenea cerbului vânat de voinic, care își blestemă ochii pentru că n-au știut să-l păzească, picioarele pentru că n-au știut să-l poarte dincolo de bătaia săgeții și urechile pentru că n-au auzit furișatul vânătorului, și Sora Soarelui își reneagă părul de aur (aluzie solară) pe care l-ar vrea iarbă pe câmpie (ceea ce înseamnă o reîntoarcere la ipostaza ei naturală) și ochii care au trădat-o și nu i-au vestit sosirea răpitorului.

Dar, și partea interesantă a întregii istorii începe abia aici, eroul nostru o ascunde nu în casă, ci „în sălaș de păunaș". Din nou Sora Soarelui se află în preajma (simbolică) a păunului, iar lucrul acesta este plin de nebănuite consecințe. Soarele, ca un frate vajnic ce este, va veni, cât de curând, să-și caute sora: „Colea-n zori revărsători / Doi luceferi trecători / Mai la urma tuturor / Iată și Soare tânăr călare. / Ion de veste că prinsese / Și-nainte că ieșise / C-un colac de grâu curat / C-un pahar de băutură / Și mai mult cu voie bună: / – Ține, Soare, ia și bea! / – N-am venit vinul să-ți beau / Da' am venit sora să-mi iau! / – Cată Soare unde-ți pare / Numai colea s-o nu cați / În cei nași de păunași / De-oi scăpa de v-un păun / Mi-oi lua d-un cal mai bun / D-oi scăpa de-o păuniță / Mi-o lua de-o cuconiță." (ibidem) Întregul dialog este cusut cu ață albă: eroul, departe de a fi reticent, iese de parcă ar întâmpina un alai de nuntă, îndemnând cu băutura și cu urările tradiționale; Soarele vine direct la casa lui, căci, fiind atoatevăzător, nu putea să nu afle unde îi este sora ascunsă; dar, cu toate acestea, el nu știe de unde să o ia; în fine, feciorul, prin condiția (*i.e.* interdicția) pe care o formulează, trădează chiar secretul ascunzătorii. Și totuși, în toate textele pe această temă, tânăra fecioară nu poate fi recuperată, rămânând ca soție pentru viteazul care a răpit-o. Întâlnim, ca și în balada citată, același triunghi de ființe mitice: Soarele, calul și păunul (să nu uităm că pentru un păun scăpat feciorul cere un cal, desigur, din herghelia magică a Soarelui). Iar obiectivul rivalității tuturor este Sora Soarelui.

Certă este, în același timp, lipsa de logică narativă a tuturor acestor colinde. Incoerența epică nu-și poate avea explicația decât în existența unui surplus (simetric) de coerență simbolică. Altfel spus, slăbiciunea legăturilor de tip narativ (bazate pe o logică contingentă) trebuie să fie compensată de puterea unor alte relații, de esență mitologică (bazate pe o logică simbolică ce transgresează sensul lor imediat). Iată de ce colinda noastră (construită ca o poveste fără unitate internă, dar din care transpare evident un factor de coerență lăuntrică, de natură mai mult simbolică decât epică) îmi apare ca o relicvă, sărăcită și fragmentată dintr-un mai vechi și mai bogat complex mitologic autohton. Pentru a-l reconstrui trebuie să ținem seama de relația

dintre soare și păuni, precum și de interdicția soarelui (implicit formulată în colindă) de a se apropia de păsările sacre. În schema noastră apar mereu Soarele, Sora Soarelui, păunii și viteazul pețitor. Triunghiul Soare-pețitor-Sora Soarelui este marcat (după cum am văzut) de contradicții și excluderi reciproce: medierea și rezolvarea conflictului este imposibilă. Sora Soarelui nu poate fi obținută (nici de Soare, nici de viteaz), iar Soarele și feciorul îndrăzneț se află în permanent conflict. Apare însă acum, cu rol mediator, păunul: în fața lui puterea Soarelui e anihilată, iar îndărătnicia surorii sale e domolită. Feciorul, stăpânul păunilor, poate astfel să-și fure mireasa și să scape, după acest act temerar, întreg și nepedepsit. Pentru a explica o asemenea structură simbolică (bazată pe opoziții și interdicții) trebuie să presupunem existența unui fundal de referință, adică existența unui proto-mit arhaic, în care apăreau și eroii noștri și care le justifica „atitudinile" actuale. Mitul ar fi stabilit astfel, printr-o „istorie sacră", probabil cosmogonică, spațiile în care au voie să se miște, postulând, deci, granițele peste care nici unul din ele nu poate trece (la fel cum textele despre Soare și Lună „fixează" locul etern al celor doi protagoniști pe harta mitică a lumii).

Și iată, situându-se pe o poziție analogă lui Mendeleev, cum ar fi putut arăta trăsăturile de bază ale acestui mit, trăsături deduse din atributele și relațiile tuturor elementelor culturale care-l înconjoară: va fi fost o istorie sacră, poate chiar o cosmogonie; soarelui, care pe atunci nu era încă astrul zilei, i s-ar fi interzis să umble la sălașul de păuni; călcând interdicția, aceștia au scăpat – penele lor strălucitoare au devenit, poate, constelațiile –, iar soarele, drept pedeapsă, a fost transformat într-un glob de foc, care încearcă zilnic, prin cursa lui, să regăsească și să adune păunii risipiți. Acest mit ar fi devenit, în colindă, doar o secvență funcțională, menită acum să completeze o altă narațiune mitică (a răpirii Surorii Soarelui) și să explice printr-o interdicție prefigurată eșecul astrului de a-și recupera sora, ascunsă tocmai acolo unde puterea sa divină nu mai putea avea nici un efect.

Este aici însă doar o *Ipoteză* (și scriu acest cuvânt cu majusculă tocmai pentru a accentua caracterul probabilistic al ideii de mai sus), căci, după câte știu, un asemenea text nu este menționat nicăieri. Pe de altă parte, numai presupunând un asemenea ansamblu mitico-simbolic putem justifica incoerența narativă amintită, putem da un sens și o ordine interioară acestei străvechi colinde populare. De aici nu se poate însă deduce că doar mitul presupus de noi (înțeles ca poveste, ca istorie narativă) e singura soluție justă. Elementele centrale (Soarele, păunii și interdicția întâlnirii lor) pot fi grupate și în altă sau alte structuri narative. Care va fi fost cea originară este însă o întrebare ce depășește resursele de care dispunem pentru reconstituirea formelor culturale arhaice. Dar, dincolo de textul și mitul discutat, un lucru este sigur: în relația (*i.e.* înfruntarea) dintre Soare și eroul pământean apare întotdeauna pana de păun și, după cum vom vedea, calul, ca elemente mediatoare, elemente prin care viteazul reușește să se impună în fața adversarului său.

Iar întâlnirea e posibilă numai datorită existenței Surorii Soarelui, ființă râvnită în egală măsură de nefericitul frate-mire și de victoriosul și luminosul erou pământean. Structura descrisă ar cuprinde aici ecouri din mitul incestului (concretizat în balada *Soarele și luna),* din miturile și simbolurile legate de faptele și apariția eroilor solari, din ciclurile epice ale viteazului fără pereche care dobândește o mireasă după inima lui, răpind-o dintr-o lume sacrală (vechi urme ale hierogamiilor zeilor vegetației) și, în fine, din presupusul (și discutabilul) mit care leagă soarele de păsările sfinte (ori consacrate): păunii. Cititorul poate observa că nicăieri relația descrisă nu se concretizează, în integralitatea ei, într-un ansamblu textual unitar. Ne-au rămas numai fragmente epice, imagini, simboluri, contopite în formulele actuale ale creației folclorice; aici ele capătă valori noi, așa încât e greu de spus care a fost sensul inițial (mai putem avea oare curajul să-l căutăm pe cel originar?) și ce raport are el cu sensul contemporan. În mitologia română Sora Soarelui apare ca o figură în care se amestecă luminile și umbrele evilor trecuți: senină și aproape intangibilă, doamnă a florilor, zână ursitoare, ființă tutelară a tinerelor fete, stihie sălbatică și, mai presus de toate, frumusețe fără seamăn, mereu râvnită și mereu sortită conflictelor nefericite.

Soarele şi eroii solari

„Pare soare când răsare / Da' nu-i soare răsărit / Că-i Ion împodobit..." (M. Brătulescu, 1964, p. 127) Ideea care conduce studiul de față este aceea că atributele mitice ale zeităților solare din vechime au fost transferate, pe tărâm folcloric, unor eroi de excepție, care îndeplinesc o seamă de fapte vitejești, fapte pe care, în istoriile sacre de odinioară, le realiza divinitatea cerească. Metaforele luptei, ale înfruntării dintre Soare și eroul pământean, alături de metaforele ce codează analogiile dintre ei, precum și de imaginile transferului de valori și funcții (o miresă, o pană magică, un cal etc.) sunt forme prin care răzbate aceeași semnificație mitologică.

Am văzut, din temele legate de Sora Soarelui, că voinicul trebuie să străbată marea înot pentru a ajunge pe tărâmul fermecat unde sălășluiește aleasa lui. O asemenea ispravă joacă rolul unei probe de inițiere, probă care îl consacră drept un erou de excepție. Ea implică, de altfel, și evidente aluzii maritale, fapt ce se vede și din vorbele unei aprige fecioare: „Bărbat oi lua / Care s-a afla / Dunărea să-noate / Ridicând din coate / În picioare stând / Buzdugan purtând." (Al. Amzulescu, 1967, vol. II, p. 227) Dar, cel mai adesea, tânărul străbate marea ajutat de calul năzdrăvan: în colinde, amenințat că va fi vândut, calul îi amintește stăpânului său că el l-a trecut marea și încă nu oricum, ci fără să-l ude deloc. Contaminată de imaginile basmelor, găsim aici nu viziunea unui înot fără de pereche, ci a unui zbor fabulos peste mări și țări. Esențial rămâne însă faptul că numai cu ajutorul calului năzdrăvan este posibilă trecerea mării de la un cap la altul. Și, să fie oare o întâmplare că nici Vânătu, nici Roșu, ci numai „Galbina" reușește să-l poarte pe fecior până la „coada mării"? Cred, mai degrabă, că găsim aici o discretă sugestie referitoare la natura solară a acestui grup eroic, grup în care feciorul, deși îl înfruntă pe Soare, are atribute solare tipice. Iar dacă aluzia cromatică este doar o „discretă sugestie", alte versuri vin să îmbogățească fișierul nostru de argumente: „Sub cetate-n cea livadă, / Joac-un june calul bun / Da' nu-l joacă cum să-l joace / Mi-l desuce și-l întoarce / După lună, când îi plină / După soare, cum răsare." (M. Brătulescu, 1964, p. 135) Aceste imagini poetice, superbe metafore, cuprind însă un conținut real ba, mai mult, unul strict delimitat

etnografic. Este vorba despre obiceiul (fecioresc prin definiție) al „încuratului" cailor: „încurarea cailor, numită și alegerea cailor, este o datină ce se ține de regulă în sâmbăta lui Toader sau, mai bine-zis, în ziua lui Sân-Toader... În această zi, toți sătenii din localitățile amintite [...] care au cai ies cu dânșii la loc deschis și acolo încep a se întrece în fugă. Care ajunge mai degrabă la țintă, acela e cinstit și sărbătorit de toți, acela câștigă premiul care constă mai ales în laudă." (S.Fl. Marian, 1899, vol. II, pp. 77–78) Concursurile, întrecerile și probele de vitejie sunt manifestări tipice pentru sărbătorile legate de venirea noului an, adică, în termenii calendarului arhaic, de renașterea naturii. Rațiunea lor e simplă: se credea că risipa de energie prilejuită de aceste manifestări (carnavalești în esență) poate stimula forțele (încă în cumpănă) ale lumii ce se pregătește pentru o nouă întrupare. Încuratul cailor implică două momente: o dată este vorba despre cursa hipică propriu-zisă și, a doua oară, despre „jucatul" cailor pe loc, de strângerea și „cofrângerea" lor din frâu și din scări. Alergarea ar fi copiat modelul miticului personaj Sân Toader, care, se spune, „cu nouă cai ai săi se ia după Soare și-l fugărește" (idem, p. 35). Soarele, la rândul său, este un călăreț de excepție: fiind prototipul călătorului, este firesc ca el să-și asocieze și aceste nobile animale, pe care fie le încalecă, fie le înhamă la carul său triumfal. „Cursierii solari" sunt apariții cunoscute în aproape toate mitologiile, căci aceste animale, inițial integrate simbolisticii infernale, chtoniene, au devenit ulterior nu numai asociați, ci și simboluri ale astrului zilei (despre respectiva transformare vezi pe larg în G. Durand, 1977, pp. 89–95; J. Chevalier, 1974, vol. I, pp. 350–365 și M. Eliade, 1964, p. 130). Soarele implică însă și numeroase trăsături funebre, căci el moare și renaște zilnic, vine și pleacă spre tărâmul de dincolo, fiind, după spusa versului popular, „mergător și-napoi întorcător". Mișcarea ciclică îi este specifică, deoarece, în afară de rotirea zilnică, Soarele mai cunoaște o moarte temporară și o renaștere triumfală, cu ocazia solstițiului de iarnă (vezi M. Eliade, 1964 p. 123, P. Friedrich, 1978, p. 39 sau J. Chevalier, 1974, vol. IV, pp. 214–223). În această gamă de simboluri și imagini mitice, alergările cu caii pământeni ne apar ca un substitut ritual al cursei celeste, ca un mijloc magic de sprijinire și întărire a cursierilor solari. Ele au loc ori în perioadele de criză ale naturii, adică în timpul iernii, când ceata de colindători cutreieră astfel satul („Junii vin cai încurând / Tot jucând și colindând" – C. Mohanu, 1975, p. 11) ori odată cu reînvierea firii, primăvara, când alergările hipice sunt o manifestare rituală frecventă (un argument în plus îl aduc obiceiurile junilor brașoveni, unde grupul de călăreți constituie o constantă a peisajului ritual).

Dar nici jucatul cailor pe loc nu trebuie trecut cu vederea! Din versurile citate la începutul prezentei discuții putem înțelege că el avea loc numai în momente bine definite ale zilei: pe lună plină ori la răsăritul soarelui. De fapt, imaginile acestea sunt destul de încețoșate și greu de descifrat. Ce poate să însemne faptul că jucatul calului se face „după soare" ori „după lună"? Se poate spune (cu un minim de zel interpretativ)

că ar fi aici o sugestie temporală *(când* se joacă murgul); dar la fel de bine ar putea fi o indicație rituală *(cum* trebuie jucat calul). Iar această idee nu este una aruncată în vânt, căci iată ce aflăm din alte texte populare: „La roșu de răsărit / Mândru joacă un voinic / După Soare se întoarce / După soare când răsare / După lună când lumină." (I. Bârlea, 1968, vol. I, p. 167) Alteori imaginile poetice sunt și mai „ermetice", căci eroul călare „se sucește-n curcubeu", fapt care ne pune în vădită încurcătură: putem să ne oprim la un sens pur literar (figură de stil) sau trebuie să căutăm, dintr-o perspectivă antropologică, sensul general, referirea rituală și mitologică precisă? Autorul s-ar dovedi inconsecvent cu sine (cu propria metodă), dacă nu ar crede că dincolo de aceste imagini poetice zace un conținut mitologic și ritual mai complex. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să ne avântăm orbește în interpretări nesusținute de argumente științifice, deoarece ambiguitatea textelor, cumulată cu lipsa unor informații etnografice revelatoare, nu ne permite sesizarea unei căi convingătoare de explicare a imaginilor folclorice amintite.

Am putea nota aici un singur amănunt: ambiguitatea temporală în care se desfășoară obiceiul. El are loc în clipele răsăritului, la crucea zilei și a nopții, atunci când pe cer se pot vedea atât soarele cât și luna. Textul ar putea sugera faptul că eroul nostru stă mereu *cu fața* la un astru; el „se întoarce" după soare atunci când a răsărit sau după lună, deoarece și ea își aruncă o ultimă privire asupra pământului. Dacă observația este justă, gestul eroului ar avea atunci o vădită finalitate mediatoare: el se adresează celor doi aștri meniți să nu se întâlnească niciodată, într-un moment de cumpănă, de trecere, când se află, totuși, în același timp pe bolta cerească. Actul său magic și sacral se situează între două etape opuse ale firii (ziua-noaptea) și între două prezențe divine antagonice (soare-lună). Astfel eroul mediază, unifică diversele niveluri ale existenței (desigur, în planul metaforic al ritului), lucru în consonanță cu atributele sale de viteaz de excepție și cu rolul său de erou cosmogonic și civilizator.

Sesizând aceeași relație, dar într-un alt context explicativ, tangențial discuției noastre, savantul român Octavian Buhociu spune: „Textele înseși ne indică corespondența dintre fecior sau feciorul călare și soare, pe de o parte, cu fata mare, întrupare a apei și lunii și rădăcină a vieții, pe de altă parte." (O. Buhociu, 1979, p. 91) Deci imaginile noastre au evidente afinități cu simbolistica solară și cu relația incertă și mereu pusă sub semnul îndoielii dintre atributele masculine și puterea soarelui și caracteristicile feminine și simbolistica lunară. Să lăsăm, totuși, un semn de întrebare aici și o problemă ce-și mai așteaptă dezlegarea și să ne aplecăm asupra altor imagini ce vin să întărească rezonanțele solare ale acestui grup eroic (feciorul și calul năzdrăvan): „Iară Ion bun băiat / Strânse calu-n frâu mi-l strânse / Cum mi-l strânse, mi-l cofrânse / Calu-i sare și-mi răsare / Și mi-s calcă-n câmpii d-arși / Câmpii d-arși își înverzesc / Înverzesc și otăvesc." (C. Mohanu, 1975, p. 65) Calul fermecat calcă ori „sare" în câmpie, în livadă ori în codru, gest urmat imediat de înverzirea întregii

naturi. În alte situații, el calcă în piatră seacă, desfăcând izvoarele și aducând astfel fertilitatea în zonele sterpe ale lumii. Jucatul cailor se leagă, prin consecințele sale, de magia fertilității, căci el generează o adevărată explozie de vitalitate și belșug. Săritul este, la rândul lui, un fapt ritual cu implicații magice fertilizatoare: călușarii, cerbul, colindătorii ori chiar drăgaicele („Sări în sus, drăgaică, sări...") vin sărind, căci un asemenea gest derivă din actul fecundator al animalelor și stihiilor firii. Traian Herseni, într-o lucrare importantă pentru cunoașterea folclorului românesc, este cel care explică sensul imaginilor, leagându-l de magia fecundității. Comentând versurile „Măi Ioane, Sfinte Ioane / Săi în vânt, săi în pământ / Săi în vârful munților / De dă roadă codrilor / Mană albă grânelor / Sănătate tuturor", cercetătorul amintit afirmă: „Numai că a sări în Țara Oltului (de altfel nu numai acolo) înseamnă două lucruri diferite, deși unul derivat din celălalt: 1) a te îndepărta cu amândouă picioarele de pământ, într-un scop oarecare (a sări peste pârâu, peste un gard.... iar la animale a se ridica cel puțin în două picioare) [...]; 2) din acest ultim înțeles derivă al doilea, numai pentru patrupede: a fecunda, taur care sare vaca [...]. Cerbul divin, divinitatea din brădet fecundează *more animalico* vântul și pământul, muntele și țărâna și asigură roade bune tuturora, pâine și sănătate pentru oameni." (T. Herseni, 1977, p. 222) Dar, același savant comite o ciudată eroare când, analizând acest motiv în ansamblul său, conchide: „În aparență e vorba de un «călăreț solar», dar tot ce urmează contrazice acest lucru, încât am putea spune că el este tocmai, dimpotrivă, un călăreț antisolar, care repară pagubele lăsate de soare..." (idem, p. 228) Greșeala vine din aceea că zonele pustiite, pe care actul magic le redă vieții, sunt înțelese ca niște teritorii arse și pârjolite de soare. Dar colindele nu afirmă nicăieri și nu sugerează rolul malefic al soarelui. Alte versuri, păstrând structurile originare, subliniază virtuțile fecundatoare ale acestei figuri mitologice: „Și-i Soare tânăr călare / Pe-un călușel gălbior... / Galben Soare și-mi răsare / Galben Soare-n cânchi pârliți / Cânchi pârliți mi-a otrăvit / ... Galben Soare și-mi răsare / Galben Soare-n piatră sare / Chiatra seacă-n patru crapă / Și lasă râuri de apă." (N. Densușianu, 1975, p. 13)

Desigur că Soarele nu-și renegă solaritatea sa, adică nu-și schimbă atributele mitologice specifice. Dimpotrivă, și le afirmă printr-o faptă în consens cu statutul său de aducător și dătător de viață. Căci astrul zilei trebuie înțeles, în primul rând, ca un purtător al energiilor vitale, ca un principiu înnoitor al puterilor lumii. Jocul (adică săritura fertilizatoare, îndeplinită după anumite prescripții rituale) cu implicațiile sale magice, având ca protagoniști pe Soare, pe eroul solar și pe caii năzdrăvani definește o altă dimensiune a ipostazei sale de regenerator al lumii, ipostază frecventă în multe mitologii arhaice. Mircea Eliade vorbește de „transformarea Soarelui în fecundator și creator specializat" (M. Eliade, 1964, p. 123) ca despre un proces tipic pentru legile gândirii simbolice străvechi. Jucatul calului ca expresie a energiilor fertilizatoare (a juca = a sări) va fi fost un gest magic ce putea fi atribuit și acelui zeu al vitalității

cosmice care era soarele. De altfel, ființa sa mitologică se îmbina armonios cu aceea a calului în virtutea valențelor simbolice ale „călătoriei între lumi" și a „forței fecundatoare" care îi animă. Mai apoi, prin retragerea soarelui din prima scenă a faptelor sacrale, prin „folclorizarea" întregului ansamblu de isprăvi mitice, aceste atribute au fost preluate de către eroii pământeni, eroi care îndeplinesc aceleași funcții ca divinitatea de odinioară.

Astfel, „jucatul calului" este un gest ritual, cu finalități magice (fecunditatea) și cu o bogată aură simbolică. El asociază atributele fertilizatoare ale calului (atribute derivate, cred, din străvechi culte totemice) cu deschiderile sacrale către ciclurile vieții și ale înnoirii, specifice soarelui. Asocierea e posibilă datorită unității originare dintre soare și „cursierii solari"; apariția eroului uman se produce într-o etapă ulterioară, etapă în care interesul mitologic se mută de la divinitățile stihiale la cele umane (antropomorfizare) și în care „eroii civilizatori" preiau o seamă din faptele sacrale și din rosturile magice ale acestor zeități. Ulterior, prin procesul „folclorizării", jucatul calului începe să piardă din consistența sa mitică, se autonomizează și devine un motiv călător, care circulă prin spațiul literaturii populare. Dar, desigur, nu circulă la întâmplare: el păstrează ecouri ale statutului său simbolic inițial, în virtutea cărora apare numai în anumite contexte (eroice și consacratoare); astfel, jucatul calului e o probă premaritală, de pricepere și vitejie; calul aprig trebuie îmblânzit și încălecat „făr' de frâu / făr' de căpăstru, / făr' de leac de bici de mână." (C. Brăiloiu și colab., 1978, p. 107); tot astfel cetele colindătorilor ori ale nuntașilor vin și ele jucându-și calul, sau, mai mult, jucându-l când pe pământ, când în slava cerului; mirele care se-ncumetă să o răpească pe Sora Soarelui ține să-și dovedească, și prin aceste gesturi premergătoare, calitățile ieșite din comun: „Sub cer roșu-n răsărit / Calu-și joacă un voinic / Și mi-l joacă jos pe lunci / Și mi-l joacă și mai sus / Tot mai sus pe lângă lună / Ținând în mână de-o cunună / El plecase să se-nsoare / Să o ia pe Sora Soarelui." (idem, p. 79)

Dar să remarcăm un lucru interesant: jucatul cailor nu se individualizează ca atribut al unui singur personaj, ci apare ca o trăsătură specifică unui cuplu de doi tineri viteji: „Dinaintea stolului / 'Mi sunt doi feciori de țară / Doi feciori cu doi cai buni / Caii le sunt verișori / Feciorii sunt frățiori. / Iar anume cine-mi este / Mi-este Ion voinicel / Ioniță tinerel / Și-amândoi sunt buni bărbați. / Strânge caii, mi-i cofrânge / Caii-mi sare și-mi răsare / Caii-mi sar în codrii-uscați / Codrii-uscați că-și înverzesc / Feciorii caii-și adumbresc..." (C. Mohanu, 1975, p. 76) Este vorba, deci, despre doi frați-eroi, frați încălecând doi cai, care sunt, la rândul lor, înrudiți. O asemenea situație nu trebuie să ne mire, deoarece și în basme calul lui Făt-Frumos este frate cu calul zmeului, având însă un surplus de inimi, adică de putere magică. Caii înrudiți derivă, probabil, dintr-o structură totemică arhaică, în care animalul era adorat nu ca individ, ci ca specie; rudenia ar fi o modalitate metaforică de exprimare a substanței sacre care circulă de la unul către altul, „divinizând" orice apariție-cabalină.

Cei doi frați mai au, dincolo de atributele fertilizatoare, o trăsătură aparte: „Voi mi-ți veni sus pe cer / Cu luna mogoroșind / Cu soarele sfătuind / Cu doi luceferi jucând." (M. Brătulescu, 1964, p. 129) Asemenea miticului Crăciun, asemenea fabulosului său cortegiu, ei străbat cerul în lung și în lat, zboară pe caii lor năzdrăvani, alăturându-se aștrilor zilei și nopții. Ne-am putea întreba cine sunt cei doi feciori, cei doi frați care trezesc natura din letargie și care parcurg înaltul cerului ca doi luceferi. Ei pot fi doi Feți-Frumoși cu stea în frunte, două divinități stelare, doi frați nedespărțiți, adică – de ce nu – cei doi Dioscuri. Analogia noastră poate părea doar o trăsătură de condei, un simplu joc al gândului, dar ne vom strădui să o susținem și să o fundamentăm atât prin argumente comparative, cât și prin invocarea celor mai revelatoare texte populare.

Ideea nu este, de altfel, nouă, căci încă de pe la sfârșitul veacului trecut Atanasie Marienescu sesizase asemănarea dintre eroii antici și personajele din basmele române. Ulterior, Lazăr Șăineanu va considera, în clasificarea basmelor, că există chiar un tip epic „al Dioscurilor", în care cei doi frați gemeni au de înfruntat mai multe obstacole și ființe fabuloase, rămânând însă întotdeauna nedespărțiți: „Antichitatea clasică cunoaște mai mulți frați gemeni: Heracle și Iphiclu, Pelias și Nereu, Amphion și Zethe, Lynceu și Ida, Castor și Pollux. Dar dintre toți, aceștia din urmă, Dioscurii, se apropie oarecum de ciclul nostru, atât prin nașterea lor minunată, cât și prin devotamentul lui Pollux, al fratelui nemuritor, care renunță la jumătate din nemurirea sa spre a împărtăși soarta muritoare a fratelui său Castor." (L. Șăineanu, 1978, p. 385) Mai recent, Octavian Buhociu, folosind materialul epic din balade, a încercat să dea o explicație temelor epice ale fraților gemeni, considerându-le drept matca ce unește două izvoare: a) un grup de informații arhaice asupra raporturilor de parentate din străvechile ginți autohtone (din această perspectivă frăția ar apărea una dintre relațiile pilon ce susțin întreaga structură familiară românească); b) un presupus fundal mitic, legat de gemenii divini, pereche care întemeiază o lume și instaurează o regalitate: ar fi vorba despre un „mit dinamic al domniei" și al frăției sacre (vezi O. Buhociu, 1979, pp. 97–99; 323–325; 337–338). În acest sens, imaginile folclorice din colinde, prin care cei doi eroi sunt consacrați, precum și anumite aluzii „împărătești" aduc argumente noi și pot întări interpretarea. Eroii sunt primiți de domnitor, care le cedează chiar puterea lui: „Și vom sta și-om d-uspăta / Câteștrei, cu Mihai-Vodă / Și-om ieși la cioc-maidan / Și vom sta și-om judeca: / Ce-i direpț la direptate / Și ce-i strâmb, la strâmbătate / Că-i țara pe mâna noastră / Nu-i luată cu sabia / Și-i luată cu puterea." (C. Mohanu, 1975, p. 75) Aceste metafore consacratoare (în mod ciudat neobservate și neanalizate de O. Buhociu) consonează cu finalitatea epică a temelor din baladele „Dobrișan" ori „Mircea Ciobanul". În ambele cazuri apare ideea unui „mit al domniei" bazat pe „frăția sacră", pe puterile întemeietoare ale celor doi frați divini. Revelator este versul „Nu-i luată cu sabia / Și-i luată cu puterea". Astfel,

frații capătă domnia nu datorită unui act violent, nu prin luptă și înfruntare ostășească, ci prin însăși „puterea" apariției lor, prin prestigiul sacral pe care îl are coborârea lor în împărăție. Puterea acestui cuplu nu trebuie să se exteriorizeze în act; ea stă în însăși prezența lor, fiind, cu alte cuvinte, o autentică *hierofanie*.

Dincolo de asemenea aspecte, cercetarea noastră își va continua drumul pe o altă cale, probabil convergentă ori paralelă cu cea a savantului citat. Pentru a înțelege mai bine relația dintre temele narative legate de faptele celor doi frați de excepție și substratul mitologic străvechi, din care ele se trag, voi introduce în discuție un termen nou: cavalerii danubieni. Despre aceste pline de umbre zeități geto-dacice ni s-au păstrat doar câteva basoreliefuri care transcriau, în termenii iconografiei grecești, ceea ce va fi fost (în termenii an-iconici locali) „chipul" cuplului divin. Datorită unei asemenea traduceri de vocabular mitico-simbolic, apropierea lor de profilul Dioscurilor se impune de la sine; dar acest fapt nu rezolvă dilema noastră, căci nu ne poate spune nici ce aveau în plus și nici ce aveau în minus zeitățile geto-dacice amintite. O sumară sinteză despre călăreții danubieni sună astfel: „Divinități de origine geto-dacică cu nume antic necunoscut. Sunt reprezentați printr-o triadă alcătuită dintr-o zeiță încadrată de doi cavaleri și care poartă în suliță balaurul dacic și calcă dușmanii sub copitele cailor." (D.M. Pippidi și colab., 1976, p. 141; pentru o prezentare mai amănunțită, vezi R. Florescu și colab., 1980, pp. 85–87)

Pornind de aici, se impune comparația dintre a) trăsăturile lor bănuite b) profilul bine conturat mitologic al Dioscurilor ori al Acvinilor indieni și c) faptele cuplului de eroi din colindele și baladele românești. Avem astfel în fața ochilor următorii termeni ai ecuației: cavalerii danubieni (arhaici, autohtoni, necunoscuți), Acvini și Dioscuri (arhaici, neautohtoni, cunoscuți), personajele din folclor (contemporane, autohtone, cunoscute).

„Acvinii, ca și Dioscurii, (...) sunt fiii zeului cerului. Mitul lor datorează mult hierofaniilor celeste (...) și sacralității gemenilor (...). Să reținem că: a) Acvinii și Dioscurii sau oricare ar fi numele acestor gemeni mitici sunt fiii unui zeu ceresc (cel mai adesea în urma unirii cu o muritoare); b) ei nu se separă de mama ori de sora lor; c) activitatea lor pe pământ este întotdeauna binefăcătoare. Acvinii, ca de altfel și Dioscurii, sunt vindecători, salvatori ai oamenilor aflați în primejdii, apărători ai navigatorilor etc." (M. Eliade, 1964, p. 91) Într-o descriere mai detaliată a cuplului Dioscurilor și a cuplurilor analoge din spațiul mitologic indo-european, Paul Friedrich identifică următoarele trăsături specifice: a) sunt astrali prin asocierea lor cu diverse constelații; b) lunari, apărând ca un revers, ca o antiteză a acestor zeități; c) acvatici, conducându-i pe navigatori pe întinsul mărilor; d) sunt asociați mai rar cu păsările și frecvent cu calul (apar mereu călare); e) sunt fii ai unor zei (fapt ce creează opoziția divin / pământean); f) sunt apărătorii și protectorii surorii lor, de obicei ființă mitică ce beneficiază de atribute solare; g) sunt apropiați de viața omului, ajutându-l și salvându-l în diverse

ocazii; h) întemeiază diverse dansuri *(i.e.* rituri); i) exprimă fertilitatea și puterea vieții. (P. Friedrich, 1978, pp. 32-34; pentru alte amănunte vezi J. Chevalier, 1974, vol. II, pp. 371–372)

Să încercăm acum să depanăm firul textelor populare, în căutarea acelor momente care pot să arunce o lumină nouă asupra ansamblului mitic pe care-l discutăm aici.

1) Dioscurii sunt, în primul rând, divinități solare și uraniene. „Această numire de «fii ai lui Zeus» o întâlnim o singură dată la Dioscuri și ea este în legătură cu o credință ce are o bază aparte, credință răspândită la mai toate popoarele: că gemenii sunt rodul unei zămisliri supranaturale, respectiv din zeul fulgerului și al ploilor." (Gh. Mușu, 1971, p. 8) Atributele solare apar și în textele folclorice: cei doi feciori au întotdeauna părul galben și încalecă pe „cai igneici" (numele lor este adeseori Galbina ori Roșul). După cum am văzut, ca și soarele, ei aduc fertilitatea și belșugul.

2) Dioscurii constituie un cuplu nedespărțit de viteji eroi; cel mai adesea sunt văzuți călare, fie amestecați în tumultul luptelor, fie zburând pe cer, vestind ori prevestind victoria unuia dintre comandanți. Cei doi tineri nu pot fi închipuiți fără caii lor, căci „Dioscurii sunt și unul și altul zei cavaleri, iar literatura și arta îi reprezintă mai ales călare." (Ed. Saglio, 1926, vol. II, p. 253) Probabil că stau, în aceste imagini, vechi ecouri din substratul totemic al cultului lor, din vremea în care erau adorați caii sacri, și nu stăpânii lor. Dar, în aceeași situație se află, după cum am văzut, și imaginile din folclorul românesc. Cei doi viteji sunt frați; războinici fără de egal, ei au acces la puterea împărătească, dominând lumea; amândoi apar călare, iar „jucatul cailor", gest ce finalizează un complex magic fertilizator, trimite și el spre un ansamblu totemic străvechi, ansamblu în care calul fecundator va fi avut un rol cosmogonic esențial. Cu aceleași valori apare probabil și calul din reprezentările iconice ale cavalerilor danubieni; în contextul mitic originar, el va fi avut funcții sacrale, a căror aură generală o putem ghici, dar pe care nu o mai putem identifica într-un mod strict.

3) Castor și Pollux sunt vestiți luptători, ieșind învingători, cel mai adesea, din înfruntările lor cu alte grupuri de eroi divini. Motivul luptei apare și în textele populare românești, aducându-i față în față, mai întâi, chiar pe cei doi protagoniști ai mitului. Întâlnim aici tema (derivată) a fraților despărțiți, care se regăsesc cu greu, și asta datorită unor însemne magice ori sacrale. Viteazul din colindă strigă în lume, căutându-și un adversar pe măsura lui. Și nu numai pe măsura lui, dar și identic cu el: „Strigă volnic din vârf de munte / Strigă azi și strigă mâine... / – Unde-o fi, un' s-o afla / Un voinicaș ca și el / Pe-un cal negru ca și-al lui / Pintenog tot ca și-al lui / Cu chivera ca și-a lui / Cu sulița ca ș-a lui?" (C. Mohanu, 1975, p. 69) Iar atunci când apare un asemenea erou, lupta începe cu îndârjire: „Detere de se loviră / Zi de vară până-n seară / Chiverele le spărgeară / Sulițele le frângeară / Caii lor îngenuncheară / Steteră de se-ntrebară: / Care ei din cine este? / Rudă bună se găsiră / Rudă bună, frățiori / Și caii lor veri primari". Toată această falnică luptă se desfășoară sub semnul

perfectei egalități: aceleași gesturi, aceleași arme, aceiași eroi. Frăția lor este rodul (și evidența) acestei imposibile similitudini; întrebarea din final nu face altceva decât să consfințească o realitate deja dovedită de înfruntarea eroică. Interesant este că arma predilectă este sulița, fapt oarecum în contradicție cu tradiția simbolică a paloșului din întregul folclor românesc. Dar basoreliefurile reprezentându-i atât pe Dioscuri, cât și pe cavalerii danubieni îi arată întotdeauna înarmați cu sulițe. Este aici nu numai un argument referitor la continuitatea unui motiv mitic, ci și un element esențial pentru demonstrarea solarității lor. Acest cuplu ar fi fost, susține Vasile Pârvan, acoliții divini ai zeului suprem, alături de care s-ar fi bătut în înaltul cerului împotriva demonilor furtunii. „Ca și în jocurile lor sacre, geții acceptaseră să-l cinstească pe Zalmoxis luptând alături de el împotriva monștrilor cu chip de balaur, care în timpul furtunii îi întunecau fața luminoasă, dar nu cu lănci indigene ca altădată, ci cu arcul și cu săgețile iraniene." (V. Pârvan, 1972, p. 79) Deducem de aici că sulița va fi fost cu adevărat străvechea armă a autohtonilor și că din simbolul lancei care învinge pe balaur s-ar fi născut vestitul stindard dacic, stindard care apare nu întâmplător și în preajma călăreților danubieni. Aceștia ar fi fost primii învingători ai monstrului furtunii, aceștia ar fi fost cei care, în triumf, îi purtau în suliță capul retezat. Alteori însă, asemenea lucrurilor care se întâmplau și în legendele antice, cei doi frați trebuie să se lupte împotriva unor dușmani comuni, fie ei balaurii și zmeii din basme ori urdiile turcești din balade.

4) Luptători de excepție, Dioscurii au harul de a zbura pe cer, fiind adeseori identificați cu stelele luminoase, ei înșiși devenind, prin tradiții ulterioare, o constelație pe bolta cerească. Tot astfel apar, după cum am văzut deja, și cei doi eroi din colinde: ei zboară, stând de vorbă cu Soarele și jucându-se cu luceferii. Adeseori aluzia metaforică sau chiar descrierea concretă îi identifică cu stelele sfinte: „Sub aripa cerului / Luc, luc, doi luceferi / Nu sunt doi luceferi / Și sunt doi frățiori / Este Ion și cu Ioniță / Și-amândoi din păr galben / Și-a-mândoi pe doi cai buni..." (C. Mohanu, 1975, p. 74)

5) În Antichitatea greacă Dioscurii erau considerați protectori ai navigației, căci prin prezența lor luminoasă ei le arătau navigatorilor drumul prin cețurile și întunericul mării ostile. Trebuie să recunosc că un asemenea atribut mitic m-a pus în încurcătură, deoarece nu-i puteam găsi nici un corespondent în folclorul românesc. Desigur, pe o cale ocolită, aș fi putut spune că Dioscurii au fost, pe tărâmurile noastre, intim amestecați ori chiar confundați cu Cabirii. În cultul acestora au fost căutate (și s-au găsit) multe analogii cu temele literaturii noastre populare (să amintim aici numai de încercarea de a explica motivul Mioriței prin sacrificiul cabiric). De aceea n-ar fi fost exclusă fuziunea, în substanța cavalerilor danubieni, a unor teme maritime, legate de profilul Dioscurilor și de sedimentările mitologice realizate ulterior în ființa Cabirilor. Totuși, toate aceste conjecturi, convingătoare poate în înlănțuirea lor, nu ar fi avut decât un conținut ipotetic, deoarece prea puține erau datele concrete

și mult prea multe presupunerile noastre interpretative. Dar, cum trebuie să existe și un „daimon" favorabil cercetătorului, căci, atunci când nici nu mă mai așteptam, am găsit textul mult căutat: „La bohaz de mare/ 'S nouă corăbioare /... De valuri bătute / De maluri trântite. / Vântul începură / Marea-nfuriată / Și-n larg le trăgeară / Nimeni nu le vede / Nimeni nu le-oprește/ Făr' de doi feciori / Sunt doi frățiori / ...Ei îmi vin zburând / Nici pre cer / Nici pre pământ / Cu soarele sfătuind / Cu luceferii jucând..." (C. Brăiloiu și colab., 1978, p. 39) Ipostaza este aceeași, doar fapta diferă: locul intervenției magice se situează în peisajul marin, fapt ce demonstrează iarăși perenitatea grupului eroic, care, și în această situație, își păstrează aceleași coordonate funcționale (ființe benefice) și aceeași consistență simbolică (aura solară).

6. Încă din mitul grecesc era postulată inegalitatea ontologică dintre Castor și Pollux: primul este muritor, în timp ce al doilea beneficiază de un statut divin *(i.e.* nemuritor). După cum se știe, Pollux va renunța la sacralitatea sa, pentru a nu se despărți de fratele său și a rămâne, în veci, împreună. Schematic, ar fi vorba despre un erou care suferă și pătimește și care abia în final, în urma unei intervenții și a unei renunțări a fratelui său, își dobândește adevărata poziție sacrală. Dar un asemenea model epic apare și în baladele românești; dacă în Antichitate opoziția era aceea dintre sacru și profan, în textele noastre ea se situează într-un plan imanent, care aduce față-n față condiția domnitorului cu aceea a ciobanului. În balade ca *Dobrișan* ori *Mircea Ciobanul*, eroul este un păstor care, chiar dacă nu are ranguri și prestigiu, are, în schimb, imense averi, adică nenumărate turme de oi. În urma unor intrigi și conflicte, domnitorul este pe punctul de a-l ucide, când, dintr-odată, are loc necesara revelație: cel acuzat se dovedește a fi frate cu cel care conduce țara. Urmează, desigur, concilierea și împărțirea domniei sau, mai exact, a sferelor de influență. Recunoașterea se face tot pe baza unei identități funciare, mutată însă în planul însemnelor sacrale: „Ia păsați de-l îmbăiați / Și de semne să-l cătați / Că de-o avea vreun semnișor / Mi-o fi viță de domn / ...Semne la el că-mi găseau / Găseau în piept / Soarele cu razele / În spate luna cu lumina / Iar între cei doi umeri / Luceau doi luceferi / Acilea la subsioara / Găseau scris-o săbioară; / Semne bune de domnie / Semne și de vitejie." *(Folclor din Oltenia și Muntenia*, 1970, pp. 334–335) Cei doi frați poartă, din naștere, dovada ascendenței lor domnești. Numai că unul se bucură din plin de poziția sa socială, în timp ce soarta îl poartă, pe celălalt, pe drumul pribegiei. Întâlnirea și împăcarea au loc târziu, după multe peripeții și întâmplări dramatice. Nu am expus aici numai o schemă de mit, ci și modelul uneia dintre structurile românești cel mai des întâlnite. Autorii au abuzat chiar de patetismul unei asemenea istorii, golind-o, prin excesul lor, de note melodramatice, de forța ei simbolică originară. Dar, revenind pe tărâmul culturii populare, să remarcăm faptul că această structură apare, modificată însă, și în legendele toponimice: Oltul și Mureșul au fost doi frați, care, neascultând de mama lor și despărțindu-se, au fost blestemați să nu se mai întâlnească

niciodată. Totuși, ceea ce dă adevărata forță a motivelor noastre este ideea *întâlnirii* dintre cei doi frați, idee ce se înscrie, prin deschiderea ei luminoasă, în aura mitică de solaritate specifică acestei istorii sacre. La fel se întâmplă și atunci când se înfruntă Marcu viteazul (ori unul din Novăcești) cu copilul de turc, sau atunci când Rădoiță este pe punctul de a fi pedepsit pentru dragostea lui față de fata împăratului: cei doi dușmani descoperă că sunt frați, fapt ce aplanează orice conflict, aducând reconsiderarea celui „străin" (aparent) de neam și integrarea lui în marea familie a celor favorizați de soartă. De altfel, Octavian Buhociu descifrează în această relație epică o ascendență mitologică deosebit de ramificată și complexă: „În concluzie, eroii români înseninați cu semnele de foc sau cu semn de sabie pe cap, «săbiat» cum spune textul prin care se descoperă că este de viță domnească, indică o tradiție mitică exprimată epic, paralelă cu tradiția iraniană și indo-iraniană și cu celelalte tradiții analoge indo-europene, pe care o au (românii – n.n.), desigur moștenire culturală de la daco-geți." (O. Buhociu, 1979, p. 344 – pentru o discuție amănunțită, vezi pp. 321–344) De altfel, motivele „frăției" și ale „neamului" sunt deosebit de importante pentru conturarea profilului general al mitologiei române și depășesc, după cum e și normal, cadrul (limitat aici) al relației dintre cei doi gemeni. Cuplul gemenilor este doar un caz aparte, o situație de excepție, care, tocmai prin această „liminalitate" a impresionat gândirea arhaică și a generat un ansamblu complex de mituri și credințe populare. Problema „frăției" ar implica însă și discutarea relației (formalizate) dintre cei trei frați, dintre frați și soră, precum și aspectele „legării de frăție" (ori de surate), cu implicațiile lor mitice și rituale (vezi în acest sens, deși confuze și neconvingătoare, considerațiile lui E. Agrigoroaiei, 1982, pp. 85–104).

7. O altă trăsătură deosebit de importantă a miturilor antice ar putea fi nu identificată, dar întrezărită și în spațiul folcloric românesc. Dioscurii și eroii analogi sunt întotdeauna nedespărțiți de un personaj feminin (mamă ori soră) pe care îl adoră și îl apără. S-ar evidenția aici structuri mitice deosebit de adânci în timp, structuri legate de cultul Zeiței-Mume, divinitate însoțită întotdeauna de unul sau mai mulți paredri masculini. S-ar înnoda, în istoria noastră, un filon străvechi (poate de origine minoică), legat de zeița Rheea, alături de care străjuiau cureții, luptători și inițiatori de dansuri războinice (să nu uităm că Dioscurii au „inventat" și ei un asemenea dans). Castor și Pollux veghează asupra divinei lor surori, Elena, salvând-o atunci când este răpită de miticul erou, Theseu. În basoreliefurile antice cavalerii danubieni apar alături de o mare zeiță (identificată uneori cu Epona), pe care o adoră și par a o apăra de orice pericol. În folclorul românesc nu găsim însă nici o notă evidentă în acest sens; există însă două serii de evenimente epice, secundare, care pot fi interpretate și astfel. a) În balade, cel mai adesea, în împăcarea fraților intervine mama lor. Ea este cea care dezvăluie situația inițială (înrudirea) și explică apoi despărțirea eroilor. Apariția și vorbele ei furtunoase sunt indiscutabile: cei doi viteji i se supun, cu o smerenie care

implică nu numai dragoste filială, ci și, poate, un străvechi ecou al situației mitice inițiale. b) În colinde, elogiul care se aduce celor doi tineri nu le este adresat lor, ci mamei care i-a crescut: „Ferice-o frate de voi / Și de cin' făcut pe voi, / Ce-a scăldat și ce-a băiat / Și la piept, ce-o d-aplecat." (C. Mohanu, 1974, p. 77) Din nou, faptele cuplului eroic sunt direcționate către un personaj feminin, nu însă prin *finalitatea* lor imediată (ca în mitul antic), ci prin *consecința* pe care o implică: lauda adusă mamei. Aceste sumare idei reprezintă doar două ipoteze, încă insuficient sprijinite de argumente concrete, care nu pot avea, deci, o valoare explicativă unanim acceptată.

În același timp cred însă că toate cele spuse până acum au conturat perimetrul acestui câmp de semnificații mitice: eroii solari apar ca o realitate a folclorului românesc, ca un grup de personaje care mărturisesc atât despre profilul unor arhaice divinități locale (cavaleri danubieni), cât și despre rădăcinile adânci ale unei bogate mitologii solare românești, încă insuficient cunoscute și explorate. N-aș vrea să uit aici – aproape de încheiere – o voce categorică, ce se pronunță cu vehemență împotriva interpretării noastre: „În orice caz, cei care apar atât de des în colindele de băieți nu sunt în genere cai solari, ci cai de voinici, iar când au un caracter magic-religios, sunt mai devreme demoni ai vegetației." (T. Herseni, 1977, p. 300) Și, totuși, nu este aici o obiecție, cât o greșită situare a problemei în timp: calul cumulează atât atribute agro-vegetale, cât și solare, într-o firească simbioză a elementelor sale simbolice. A spune că el este numai un demon al naturii ori numai un atribut solar e ca și cum ai vrea să afli dacă portocaliul conține mai mult roșu ori mai mult galben.

De altfel, nu vom putea susține niciodată că mitul Dioscurilor a inspirat, în mod direct, textele populare române. Distanța semnificativă în spațiu și în timp nu poate fi anihilată printr-o simplă trăsătură de condei: în același timp, asemănările sunt mult prea elocvente pentru a putea fi ignorate. Iată de ce trebuie să admitem existența unui complex mitic autohton, structurat pe aceleași coordonate, din care, prin veacuri și prin filtrări succesive, s-au desprins temele folclorice analizate aici. Iar acest cuplu divin local nu poate fi altul decât cel al cavalerilor danubieni.

Întreţesutele lumi – istoria unei cosmogonii

Cititorul modern a devenit, conform unei inspirate formule a lui G. Genette, „umanist prin esenţă, psiholog prin vocaţie". (G. Genette, 1978, p. 190) În faţa unor universuri spirituale provenite din alte spaţii ale culturii, el se trezeşte dintr-odată dezarmat. Îi lipseşte codul prin care să descifreze mesajul respectiv, îi lipseşte experienţa de lectură prin care să înţeleagă normele acelei lumi: se vede confruntat cu un deficit de semnificaţii culturale. El are impresia că întâlneşte simple notaţii, observaţii întâmplătoare ori fapte naturale neînsemnate. Atunci când este vorba despre un animal, îl consideră o apariţie zoologică, fără a se întreba dacă nu cumva el presupune şi un orizont simbolic, dacă nu cumva el trimite, dincolo de simpla lui prezenţă anecdotică, la un sistem de referinţe culturale mult mai profunde. Pentru a înţelege semnificaţiile încorporate în literatura populară ne trebuie o adevărată „iniţiere", căci elementele lor constitutive, legile prin care se combină şi, mai ales, codul simbolic în virtutea căruia întregul ansamblu devine coerent şi capătă sens, toate acestea ne sunt, în mare parte, inaccesibile. Pentru că suntem modelaţi de sistemul culturii de elită ne-am obişnuit cu o anumită viziune asupra lumii şi cu un anume decupaj al realităţii; am învăţat legile constituirii psihologiei personajelor, ale motivaţiilor epice, ale organizării timpului şi a spaţiului; am deprins repertoriul de figuri şi teme standard şi ne-am format ochiul pentru a surprinde aluziile, simbolurile şi alegoriile specifice doar culturii moderne. Folclorul, cu simbolurile sale străvechi, ne apare ca o lume pe care trebuie să o descifrăm – din nou – pentru a o înţelege şi pătrunde, nu numai la suprafaţă, ci şi în profunzime. Iar dacă vrem cu adevărat să înţelegem faţa lumii de dincolo de aparenţe, dacă vrem să putem citi într-adevăr un text de literatură populară, trebuie să începem prin a-i silabisi şi buchisi alfabetul. Demonstraţia prin care-mi propun să arăt că în lucrurile mici stau adevărurile mari va porni de la unul dintre cele mai neînsemnate animale ale bestiarului folcloric: *ariciul*. Nimic fantastic, nimic eroic, nimic fabulos. Câteva legende şi basme, mai multe credinţe, două-trei aluzii răsfirate prin superstiţiile populare: ca material etno-literar, acesta e totul.

Aflăm, din credințele populare, că oamenii se feresc să omoare ariciul, considerând că este un animal binecuvântat, deoarece „a urzit pământul." (I. Mușlea-Ov. Bârlea, 1970, p. 283) Dintr-odată lumea noastră se deschide pe liniile celui mai vast orizont mitologic: ariciul a făcut universul. El este, deci, un animal cosmogonic, un făcător de cosmos, asemenea oricăruia dintre marii zei al mitologiilor arhaice. O analiză mai atentă descoperă în aceste legende cosmogonice două situații epice elementare. Trebuie să precizez că oriunde apare ariciul e vorba despre o *cosmogonie ratată;* lumea a fost făcută greșit: este asimetrică, fundamental eronată și afuncțională. Aici putem sesiza diferența tipologică, deoarece ariciul apare uneori ca o *cauză* a erorii cosmogonice, iar alteori ca un *remediu al acesteia.*

În prima situație, ariciul este implicat direct, prin fapta și puterile sale, în facerea dintâi a lumii. Legendele ne spun că Dumnezeu îl ia ca ajutor, ba mai mult, îl pune chiar pe arici să facă, așa cum știe și cum poate el, lumea, sau, mai exact, nu întreaga lume, ci numai pământul. Într-adevăr, precizarea este necesară: ariciul este intim legat de pământ, adică de cea mai grea și mai aspră parte a materiei.

Pornind de la modelul creației în etape (se plămădește întâi cerul și apoi pământul), legendele ne prezintă momentele legate de facerea ultimului element. Ariciul este trimis să „urzească" pământul pe sub cer: „Voind Dumnezeu să facă pământul, a început întâi să-i urzească pe sub cer, ca să fie deopotrivă de mari amândouă. Pentru aceasta și-a luat ajutor pe arici. Dându-i un ghem de ață, l-a trimis să-l depene sau să-l desfășoare pe sub poalele cerului; ariciul însă socotind în mintea lui că mai bine ar fi dacă ar fi pământ mai mult, a urzit o câtime mai mare decât i se poruncise." (T. Pamfile, 1913, p. 22) Deci ariciul este acela care face efectiv pământul, după porunca și îndemnul divinității supreme. Acesta ne apare aici ca un „deus otiosus", ca un „zeu leneș", care se retrage treptat din cosmogonie, lăsând terminarea ei pe seama unor acoliți divini. Este posibil ca acest model mitic să reprezinte sinteza dintre modelul creștin și credințele populare, legate de un fond mitologic zoomorf, fond cu o mare vechime și putere de iradiere. Singura soluție pentru a rezolva conflictul era concilierea (mitică) a celor două scheme cosmogonice: ambele tipuri de divinități participă la cosmogonie, una conducând și alta făcând (ceea ce reflectă străvechile credințe autohtone din lumea întreagă).

De altfel, ariciul nu este un auxiliar chiar atât de docil. În aceste legende el are „idei" proprii în ceea ce privește crearea lumii și chipul ei viitor. Cert este că ariciul vrea să fie mai mult pământ. De aceea „urzește" mai mult decât îi era îngăduit și astfel lumea iese asimetrică, deoarece pământul, fiind mai mare decât cerul, nu poate încăpea sub bolta acestuia. Un asemenea topos mitologic este destul de singular – poate e un factor autohton, poate e un construct cultural cu atestări mai largi în aria indo-europeană (vezi opinia lui B. P. Hasdeu, care îl leagă de spațiul persan – 1970, vol. II, p. 112). În studiul dedicat modelelor cosmogonice românești, M. Eliade o pomenește,

fără a o aprofunda însă. După ce atestă prezența ariciului în legende bulgare și letone, savantul amintit conchide: „Acest mit cosmogonic se distinge în mod fundamental de tradițiile biblice și mediteraneene. Acest Dumnezeu, care are neplăceri cosmogonice, nu are nimic comun cu Dumnezeul din Vechiul Testament și nici cu zeii creatori sau suverani din mitologia greacă. De altfel, și peisajul mitic este total diferit. Îi lipsește amploarea și măreția cosmogoniilor grecești și biblice. [...] Dar, oricare ar fi originea acestui mit cosmogonic, el a circulat, probabil, în mediile populare și s-a adaptat acestui public frust." (M. Eliade, 1970, p. 90)

Revenind la imaginea inițială, trebuie remarcat faptul că ea pune în opoziție caracterul linear al pământului cu acela „boltit" al cerului: acesta e o cupolă care trebuie să cuprindă pământul și să-l acopere (protejeze?) în întregime. În mod analog, ariciul e o boltă de țepi, care protejează o suprafață plată, întinsă. Legendele povestesc, de altfel, că ariciul nu arăta așa *înainte* de participarea sa la cosmogonie: țepii și forma actuală (circulară) și i-a dobândit în urma unei metamorfoze datorate blestemului ori binecuvântării divinității supreme. Indiferent însă de atitudinea ei (pedepsește sau răsplătește), efectele gestului ei sunt întotdeauna aceleași: ariciul capătă o boltă protectoare, boltă alcătuită din țepi (după modelul *aracilor* cu care el trebuia să măsoare pământul). Iată deci că există o anumită consonanță simbolică între chipul lumii și chipul ariciului.

Ariciul greșește cosmosul tocmai pentru că ar fi vrut mai mult pământ; el ar vrea să creeze o lume după planul său și de aici eroarea semnalată. „Dumnezeu urzea după araci (cu care marcase, asemenea unui țăran, teritoriul ce trebuie creat – n.M.C.). Ariciul, care ajuta la urzit, ferindu-se de un arac, a scăpat ghemul mare." (T. Papahagi, 1979, p. 78) Din nou, din neatenția și nepriceperea ariciului, crearea pământului nu se face așa cum trebuie. Alteori, însă, gestul ariciului nu este atât de inocent pe cât pare la prima vedere. Plin de șiretenie, el pur și simplu îl păcălește pe Dumnezeu, pentru a face lumea altfel decât plănuise divinitatea supremă. „La început, când a zidit Dumnezeu lumea, a făcut mai întâi cerul și pe urmă pământul, dar când a făcut pământul, a avut de ajutor pe arici. Dumnezeu a desfășurat de pe un ghem ața cât era țancul cerului și pe urmă a dat ghemul ariciului. Ariciul șiret, vrând să facă pe Dumnezeu să greșească, când vedea că Dumnezeu se apropie de el cu zidirea pământului, desfășura câte puțin ața de pe ghem, așa că tocmai la urmă, când Dumnezeu a văzut că pământul este mai mare decât cerul, a priceput că ariciul i-a stricat țancul." (T. Pamfile 1913, p. 23)

Iată deci că ariciul nu pare deloc dispus să-l ajute orbește pe creatorul suprem la facerea lumii. Are o logică a lui, o logică în contratimp cu intențiile demiurgului. Fie că *greșește* (cu bună știință), fie că *înșală* (fără pic de teamă), el încurcă socotelile divinității și face ca lumea să nu iasă așa cum trebuie.

În urma gestului său, cosmogonia nu este încheiată, ba, din contră, lumea rămâne ciuntită și dezechilibrată: cosmosul nu este închis, ci deschis. Puterile malefice, haosul, dezordinea se pot introduce oricând în inima lui. Și, după cum vom vedea mai târziu, în acest moment ariciul se retrage, iar divinitatea supremă se vădește a fi incapabilă să repare stricăciunea inițială. Pe drept cuvânt M. Eliade subliniază „oboseala mentală" a divinității care, „deși părea omniscientă [...], dă acum dovada unei inteligențe surprinzător ele firave". (M. Eliade, 1970, pp. 91–92) În toate aceste legende, un lucru este de-a dreptul frapant: pământul nu este făcut nici prin forța cuvântului, nici prin desprinderea de ape, nici prin sacrificiul unui animal cosmic; el este pur și simplu „urzit", adică *țesut,* ca la război. Într-o altă povestire, punerea în scenă este și mai evidentă. Dumnezeu se apucă să urzească pământul: „Vineri seara, când bagă de seamă, isprăvise *urzeala* și-i rămăsese *bătătura,* multă, multă, ditamai mormanul de pământ." (subl. M.C.), (C. Rădulescu-Codin, 1910, p. 1)

Apariția în scenariul cosmogonic a tuturor acestor elemente, intim legate de obiceiul țesutului, este încă o dovadă pentru vechimea mitului nostru, căci războiul de țesut este cunoscut (sau, mai exact, atestat), pe teritoriul patriei noastre încă din neoliticul dezvoltat (vezi V. Butură, 1978, p. 286).

Toate legendele de acest tip se integrează unui model mitologic mai vast, care ar cere, el însuși, un studiu mult mai amplu și mai documentat. Este vorba despre „Dumnezeul" care greșește și face prea mult pământ, în așa fel încât nu mai încape sub cer. De aici o adevărată încurcătură cosmogonică, pentru care, după cum vom vedea, mai târziu, numai ariciul posedă leacul potrivit. Dar, tot de aici, o adevărată proliferare a motivelor folclorice, căci și alte imagini trimit la acest fond primordial: în colinde, de exemplu, Păioara, Sf. Ion, porumbeii (*i.e.* ceata de colindători) și cerbul osârdesc și ei la măsurarea pământului. În general, schema epică a acestor teme ar fi următoarea: a) Dumnezeu, ajutat de arici, urzește prea mult pământ, care nu mai încape sub bolta cerului; b) pentru a evalua paguba sunt trimiși să măsoare pământul ariciul, cerbul, Păioara, Sf. Ion; c) descoperind nepotrivirea, ei anunță divinitatea; d) ea va cere sfatul ariciului; e) după modelul sugerat de acesta, divinitatea sau ariciul singur reface creația.

Avem de-a face cu un mit *îndătinat etnografic,* căci prezența imaginilor urzelii trimite la o activitate casnică tradițională, dintre cele mai arhaice. A „urzi" ne trimite la firul țesut ori tors: acesta cheamă în memorie imaginea „parcelor" care torc firul trecutului și al viitorului, al faptelor și al destinelor omenești; dar parcelor li se aseamănă ursitoarele din folclorul român: „a urzi" să fie oare înrudit cu „a ursi"? Mitologia și simbolistica firului ne trimit la o altă ființă magică: păianjenul. De pe alte meridiane culturale știm că acesta este, și el, o întruchipare cu rosturi cosmogonice; să fie oare povestea luptei dintre Athena și Arachne o ultimă supraviețuire dintr-un mai vechi și mai vast mit cosmogonic?

De unde, așadar, să începem să depănăm „firul" acestor idei și presupuneri? Cel mai simplu este să pornim nu de la imagini și simboluri, ci de la cuvinte. Care să fie oare etimologia verbului „a urzi"? El vine dintr-un verb latinesc, „ordior", care, la rândul său, își revendică rădăcini indo-europene deosebit de adânci. Etimonul său ar fi o formă (neatestată), „*-or", exprimând ideea de ordine și aranjare în conformitate cu o normă precisă. Din ea s-ar fi desprins vedicul „rtam", care desemna ordinea tuturor celor aflate în consens cu cerințele unui ritual religios, adică buna lor așezare după prescripțiile modelelor mitice. În latină, mai multe cuvinte, aparent diferite, se revendică din aceeași rădăcină străveche: este vorba despre „ritus" (ritual religios), „artus" (strâns), „ars" (lucru făcut în conformitate cu firea cuiva; ulterior a început să desemneze priceperea creatoare) și „armus" (umăr) (vezi E. Ernout-A. Meillet, 1932, sub „ordior").

După cum se observă de la o primă privire, toți termenii sunt legați de ideea de număr, de așezare socotită a lucrurilor. Dezvoltând și abstractizând aceste sensuri, am putea spune că ele trimit la imaginile ruperii din haos, prin punerea lumii pe făgașurile ei firești, prin aranjarea și rânduirea întregii existențe după o normă bine stabilită.

În războiul de țesut, *urzeala* este substratul pe care, într-adevăr, se împlinește o lume: aceea a țesăturii. Valoarea de substrat a urzelii, de bază a unei creații, este cea care a impresionat, probabil, gândirea arhaică. Printr-un proces specific simbolizării, faptul particular a început să desemneze și alte operații care, analogic, puteau fi integrate în sfera sa de semnificații. Iată de ce crearea lumii a fost descrisă în termenii meșteșugărești ai țesutului. Dintr-o legendă aflăm că și Diavolul vrea să creeze pământul: el face „un păienjeniș deasupra apei, pe care să se sprijine țărâna aruncată de dânsul. Păienjenișul rupându-se, pământul căzu din nou în apă. În acest timp, Dumnezeu, văzând pe diavol cum se chinuia, i-a spus: „Dă-mi-l mie și eu îl voi *urzi.*" (subl. M.C.), (T. Pamfile, 1913, p. 18)

Iată de ce, pe aceeași cale a dialecticii simbolurilor, trecem de la „a urzi" la fir și la păianjen. Țesătura se așterne pas cu pas, datorită firului. Simbolistica acestuia este atât de variată, încât nu vom reproduce aici decât acele trăsături care pot fi elocvente pentru mitul studiat de noi. Firul este cel care unește centrul labirintului cu restul lumii, este cel pe care eroul se scoboară în infern ori urcă la cer; el leagă omul de legile implacabile ale destinului și de divinitățile lunare ale morții; tot el este un simbol general al timpului, al sorții și al eternelor cicluri cosmice: „Instrumentele și produsele țesutului și torsului simbolizează în mod universal devenirea." (G. Durand, 1977, p. 400; vezi și J. Chevalier, 1974, vol. II, pp. 318–319)

Cel care țese trebuie să fie, după cum e și firesc, un demiurg. Iată de ce, în preajma zilelor fatidice ale sfârșitului de an, când figurile malefice revin în lumea celor vii, „furca de tors trebuie ascunsă" (T. Papahagi, 1979, p. 260), căci acestea ar putea să o fure și să o utilizeze în scopuri distrugătoare. Cine altul poate fi mai consubstanțial

legat de fir și de creația sa decât păianjenul. *Upanișadele* l-au considerat o ființă cosmogonică: el țese lumea și apoi i se reintegrează; el este imaginea elocventă a felului în care Ființa emană în empiric și se reîntoarce apoi întru sine; el este, în sfârșit, mai mult decât oricare altul, oglinda fidelă a soarelui și a razelor sale. (J. Chevalier, 1974, vol. I, pp. 92–96) Mitul grec al fecioarei Arachne, care, luându-se la întrecere cu zeița Athena, a reușit să țesă mai frumos și mai iute decât aceasta – fapt pentru care a fost metamorfozată în păianjen – poate fi socotit, fără a-i deforma cu nimic trăsăturile specifice, o ultimă relicvă a unui mit cosmogonic. Ceea ce țese Arachne pe pânza ei, spune poetul, este o suită de hierogamii, de nunți sacre, care au întemeiat popoare, cetăți, eroi și familii regale. (Ovidiu, 1972, p. 176) Este aici o ultimă notă din substratul cosmogonic originar al acestei legende. Căci deși explică apariția păianjenului pe lume (fapt analog cu legendele românești unde Maica Domnului, aflată în aceeași dispută, îi hărăzește aceeași soartă oponentului ei), ea implică un fundal simbolic care trimite la structurile originare: acelea ale țesutului cosmic, ale celui care prin truda lui face și reface eterna alcătuire a lumii.

Dacă transferăm acest model cosmogonic (bazat pe imaginile urzirii lumii) din orizontul spațial în cel temporal, atunci ajungem la un alt început de lume și la un alt tip de divinitate: *moirele*. De ele se tem nu numai muritorii, ci și zeii; nimic nu le scapă, căci totul stă sub semnul incontestabilelor lor hotărâri. Etern și implacabil, firul tors de ele se scurge, trăgând după sine destinele oamenilor, fericirea și nefericirea lor. Cele trei „torcătoare", Atropos, Clotho și Lachesis, cele trei „parce" din mitologia latină, nu sunt altele, în folclorul românesc, decât cele trei zâne ursitoare. A treia zi de la nașterea pruncului, ele vin și „ursesc copilul de curând născut... la bine ori la rău, după cum sunt vesele ori triste." (Ad. Fochi, 1976, p. 351) Viața omului este astfel înscrisă pe o matcă din care nu va mai putea ieși niciodată: firul ei se va scurge după cum au menit ursitoarele în acea, fatidică, a treia zi de după naștere. „Foaie verde de cicoare / Bat-o crucea ursitoare / Cui a ursit bine / La toate țolinele. / Numai mie mi-a ursit / Să plâng noaptea-n așternut. / Ursitoare de te-aș ști / Noaptea unde-ai odihni / Eu la tine mi-aș veni. / Ursitoare te-aș ruga / Să nu mai ursești așa / La nimeni, la nimenea." (I. Șerb, 1967, vol. I, pp. 122–123)

Din câte știu eu, în spațiul folcloric românesc nu apare nici o aluzie care să unească ursitoarele de imaginile firului ori ale urzitului. Totuși, faptul că una dintre zâne este „șchioapă" și are atribute negative – ea fiind, de altfel, și cea care are ultimul cuvânt – aruncă o punte de legătură către orizontul mitologiei antice: „Moirele care torc destinul sunt divinități lunare; una din ele poartă explicit numele de Cloto, «torcătoarea». Zânele «torcătoare», ca și zânele «spălătorese» circulă adeseori câte trei sau măcar câte două, una zână «bună», cealaltă nefastă, «zgripțuroaică» – dând la iveală prin această duplicitate caracterul lor lunar." (G. Durand, 1977, p. 400)

Pe de altă parte, verbul „a urzi" mi se pare, în mod nejustificat, explicit printr-un etimon neogrecesc, „oriso", viitor al verbului „orizo". *(D.E.X.*, 1975, sub. „a ursi") Ceea ce ar însemna că nu numai cuvântul, dar și personajul fantastic al ursitoarei ar fi apărut foarte târziu în peisajul limbii și al mitologiei române și că ele s-ar fi impus datorită prestigiului (care?) unui cuvânt împrumutat din neogreacă. De aceea, cred că ar fi mult mai firesc să apropiem verbul „a ursi" de „a urzi", cu atât mai mult cu cât ele sunt înrudite atât în planul simbolic, cât și în cel semantic. Să amintim aici că imaginile țesăturii au, ele însele, o deschidere simbolică și o finalitate cosmogonică: „În bazinul mediteranean... a toarce și a țese sunt, pentru femeie, ceea ce este aratul pentru bărbat: ele semnifică asocierea la opera creatoare. Prin mitul și tradițiile țesăturii se găsește, ca în arat, un act de creație, de unde ies, fixate în lână, simbolurile fecundității și reprezentarea câmpurilor cultivate." (J. Chevalier, 1974, vol. III, p. 319)

În sfârșit, să încheiem acest periplu comparativ cu două observații: a) țesutul este un gest cu implicații arhetipale ce se răsfrâng nu numai în orizonturile cosmogoniei, ci și în cele mai variate activități umane. Astfel, în vrăjitorie se „țese" gura cuiva, se leagă și se dezleagă farmecele; dorul te trage spre case „ca o ață", iar intriganții „țes și urzesc" în tăcere funestele lor planuri. Mai mult chiar, gândirea însăși este o țesătură: „Astfel, logicianul combinând cu pricepere premisele pentru a obține concluziile țese lanțurile silogismelor. Dacă această apropiere ne pare ciudată, să ne amintim că grecii aveau deseori ocazia de a vedea actul țesutului (la Homer, acesta constituia principala ocupație a femeilor nobile, de la Andromaca până la Circe); de altfel, a compara munca gândirii cu aceea a acestui meseriaș – a urzi sau a țese ideile și cuvintele – este o metaforă curentă la Homer." (F. Buffiere, 1956, pp. 368–390); b) multe cosmogonii sunt intim legate de prezența unui meșteșugar, al cărui prestigiu practic (de posesor al artei mlădierii și supunerii materiei) se reflectă astfel și în mit. „Crearea lumii și a omului se datorează activității meșteșugărești a unui zeu, și anume un zeu care ba e țesător, ba împletitor, olar, fierar..." (E. R. Curtius, 1970, p. 627)

Ecourile acestor structuri mitice se regăsesc și în legendele românești unde, la facerea pământului, ariciul îi învață pe gândaci, șoareci și furnici cum să care țărâna și să clădească formele în relief. Drept răsplată sunt binecuvântate „să fie tot meșteri micșori, să nu-i bage nimeni în seamă când or lucra." (T. Brill, 1982, p. 195)

Nu știu – și nici nu știu cum vom putea afla vreodată – dacă aceste imagini sunt sau nu legate de orizontul cultural și artistic domestic, sau, mai exact, feminin. Ariciul nu are nici o trăsătură prin care să-l putem circumscrie unei arii mitologice situate sub o dominantă exclusiv feminină (ca Joimărița, de exemplu). Din altă perspectivă, mai putem adăuga faptul că țesutul nu a fost o ocupație exclusiv feminească, astfel încât să putem situa toate miturile ce folosesc imagini izvorâte din acest registru tehnic, ca niște texte supradeterminate etnografic și cultural de către anumite categorii de gen, cu identități socio-profesionale aparte, ale satului arhaic.

Dar ariciul nostru nu urzește numai pământul; alteori, folosind două fire, de culori diferite, el țese (adică zămislește) ziua și noaptea: „Amu, după ce a făcut Dumnezeu soarele, s-a gândit că nu-i potrivit să fie deobște lumină. Hai să facă zi și noapte. Și ca să fie vrăstată ziua cu noaptea, a luat un ghem cu ață albă și unul cu neagră, să le răsucească și să facă numai unul, și pe acela să depene ziua și noaptea. La treaba asta a luat tot pe arici, ca pe unul ce-l avea mai credincios." (T. Papahagi, 1979, p. 76) Din nou același cuplu demiurgic: Dumnezeu care hotărăște și ariciul care îndeplinește. De data aceasta menirea lui este diferită: el trebuie să așeze, după o justă măsură, succesiunea unităților temporale. Ariciul apare aici ca o ființă ce stabilește *ritmul* cosmosului, egala repartizare a elementelor contrare din cuprinsul său. Dacă fraza de mai sus poate fi suspectată drept o exagerare, aș aminti că ariciul este, după cum am văzut, intim asociat unor acte desemnate prin familia semantică a verbului „ordire", acte ce implică inaugurarea, ordinea, numărătoarea, ritmul. Ariciul nu este numai făcătorul lumii, ci și cel care-i stabilizează pulsul, care-i așază elementele opuse într-o ordine și succesiune bine determinate; el o întemeiază nu numai spațial (clădind pământul), ci și temporal (inaugurând succesiunea zi–noapte).

După cum spuneam, legendele cosmogonice românești prezintă și un alt tip de raportare a ariciului la momentele febrile ale cosmogoniei. Ne aflăm în clipele în care lumea a rămas strâmbă și neechilibrată. Divinitatea supremă stă și privește descumpănită la roadele creației dintâi. În această situație de criză, ea este total lipsită de inspirație: lasă totul baltă și, cu o ascunsă speranță, trimite diverse animale (porumbeii, cerbii, păsările) sau diverse ființe sacre (Sf. Ion. Păioara, colindătorii) să măsoare pământul: ei trebuie să verifice dacă nu cumva pământul nu e atât de mare pe cât se arată, dacă nu cumva creația a ieșit, totuși, așa cum sperase demiurgul. Motivul simbolic al „măsurării pământului" e unul de natură „liminală": acum, într-un moment de criză și de transformare, se cutreieră lumea în lung și-n lat în căutarea soluției salvatoare. De aceea el se asociază cu motivul „colindatului", căci și ceata de juni e un grup sacral care străbate satul (în plan mitic un micro-cosmos) într-o noapte de cumpănă (Crăciunul) pentru a vesti noua naștere a lumii. Astfel, această schemă epică a evadat din spațiul strict legendar și s-a alipit structurilor narative ale colindelor, unde apare în nenumărate contexte particulare.

În acest moment de criză, de neîmplinire, divinitatea are o idee salvatoare: trebuie să existe cineva mai priceput în treburile cosmogoniei. Iar acesta nu poate fi decât ariciul! În nici una dintre legendele amintite nu se pun la îndoială omnisciența și priceperea ariciului: ele apar ca un dat firesc, ca ceva de la sine înțeles, ca un fapt indubitabil, acceptat, după cum se vede, de însăși divinitatea supremă.

Legendele ne povestesc că Dumnezeu a trimis-o pe albină să ceară sfatul ariciului. Acesta, ca „unul ce era mai priceput", trebuia să aibă soluția pentru rezolvarea neplăcutei dileme cosmogonice. Dar, după cum am și observat, ariciul nu pare deloc

grăbit să colaboreze cu demiurgul, căci, se întreabă el, cum oare Dumnezeu care e atât de mare și puternic, are nevoie de prezența unui arici, care e atât de mic și neajutorat? În toate legendele, ariciul e prezentat ca un bătrân (uneori poreclit Moș-Nicola) care, chiar dacă e ursuz și răutăcios, e plin de har și înțelepciune (lucru în consens și cu credințele grecilor antici unde ariciul apărea ca fiind cel mai știutor dintre toate vietățile – vezi B.P. Hasdeu, 1970, vol. II, p. 110)

De altfel, dialogul dintre arici și albină e plin de umor; din replicile ariciului, Dumnezeu apare ca un meșter nepriceput și lipsit de talent; astfel, intrigat de întrebarea albinei, ariciul exclamă: „Ce *om* și Dumnezeu ăsta! Cum de nu i-a dat lui în gând să facă dealuri și munți din pământul care i-a mai rămas." (subl. n., T. Pamfile, 1913, p. 33) În toate aceste situații epice ariciul rămâne *pasiv*. El stă acasă, lângă vatră, unde îl găsește albina cea iscoditoare. Ursuz, el refuză să sprijine divinitatea în rezolvarea dilemei cosmogonice. Doar viclenia albinei (care nu pleacă, ci se ascunde pe undeva pe lângă casă) va face ca secretul său să fie aflat de demiurg; vorbind de unul singur, ariciul va dezvălui remediul mult dorit: pământul trebuie „încrețit", pentru a fi strâns și readus în matca sa inițială. Alteori, ariciul se oferă pe sine ca model al lumii: „Spune-i lui Dumnezeu că după cum m-a strâns pe mine grămadă, tot așa să strângă și pământul, și dealurile vor fi gata." (T. Pamfile, 1913, p. 39)

După alte legende, raportul e inversat; drept răsplată pentru fapta sa, ariciul a fost transformat într-un ghem de țepi. Oricare ar fi relația, cert este că ariciul e ambivalent: când se destinde, când se strânge în ghem („se zgârcește"). El reprezintă astfel cele două momente ale creației: pământul plat și imobil și apoi pământul „zgârcit", strâns, încrețit cu dealuri și cu văi. Prin însăși ființa sa ariciul este un „analogon" al creației. Imaginația populară a pus în consonanță structurile epice și simbolice ale cosmogoniei cu implicațiile „metaforice" născute din observarea vieții animalelor. Ulterior, faptul anatomic a fost derivat din cel mitologic: ariciul se poate strânge ghem, ariciul are țepi, tocmai datorită unui eveniment petrecut în „illo tempore", când a fost „dăruit" cu atributele sale naturale de astăzi.

Deci, în toate aceste legende, ariciului i se atribuie crearea formelor de relief: el „a stârnit dealurile". Această facere a lumii este în strânsă legătură cu forma ariciului, cu *transformările* sale, cu puterea lui de a fi când strâns și rotund, când întins și drept.

În alte situații, ariciul nu e chiar atât de pasiv pe cât pare: nu numai că dă sfaturi, ci și face, în mod direct, ca lumea să arate așa cum este ea astăzi. Ariciul e acum *activ* și plin de energie demiurgică. Punerea în scenă a acestui episod mitologic e plină de bonomie și umor: „Văzând aceasta Dumnezeu și neștiind ce să facă pentru a îndrepta răul, se duse la arici și-i zise:

– Ei, îți place cum am făcut eu pământul?

– Îmi place, răspunse ariciul; numai un lucru nu l-ai nimerit. Cum vor trăi pe el ierburile, dobitoacele și oamenii, fără o picătură de apă?

Iar Dumnezeu, după ce se gândi puțin, zise:

– Atunci fă și tu cum te pricepi; eu atâta am știut, atâta am făcut!

Ariciul, cum căpătă învoirea, îndată se vârî sub pământ și cu spinarea începu a ridica munții și dealurile, în alte părți îl prăbuși, așa că apa care se afla sub pământ începu să iasă prin văi și locurile mai joase, sub chip de gârle, pâraie, lacuri, mări și fântâni." (T. Pamfile, 1913, p. 41)

Apare aici o temă mitologică nouă: aceea a apei. Pământul este drept și neted, nu poate reține apa și nici nu o poate conduce; în ultimă instanță e un pământ sterp, uscat, arid și nefolositor omului. Pământul acesta este mort și imobil. Născând formele de relief, ariciul face posibilă (în plan mitologic) viața, mișcarea și transformarea lumii. Ceea ce era unitar, monoton și indistinct devine acum variabil, bogat, dinamic. Formele de relief semnifică multiplicitatea și diferența; lumea creată pe două dimensiuni (lungime, lățime) câștigă acum o a treia: verticalitatea (înălțimea – și, implicit, adâncimea). Nenumărate forme iau viață: munți, râpe, dealuri, văi, podișuri și, odată cu ele, izbucnește, nestăvilită, apa. De aceea, mai mult decât Dumnezeu, *ariciul e adevăratul creator al lumii:* el îi dă forma actuală – o formă dinamică, contradictorie – și tot el creează premisele vieții, aducând apa la suprafață.

Felul în care ariciul desăvârșește lumea e deosebit de interesant. Inițial Dumnezeu „încrețea" pământul, adică acționa *pe deasupra,* direct pe suprafața sa. Ariciul se bagă *pe sub* pământ, îl ridică sau îl coboară. Or, a intra pe sub pământ e un gest cu vădite conotații cosmogonice: conform legendelor populare pământul e susținut de dedesubt fie de un taur, fie de niște stâlpi de argint, fie de niște pești gigantici. Cutremurele sau sfârșitul lumii încep (sau vor începe) atunci când aceste ființe se pun în mișcare. Asemenea ariciului, dar cu o finalitate opusă, ele vor clinti lumea din nemișcare, o vor „dărăpăna" și o vor aduce, de data aceasta, înapoi la forma inițială: distrugând totul se reface platoul indistinct și mort de la începuturi. Ambivalența ariciului este din nou accentuată: el creează ceva, dar creația e analogă unui cutremur, unui cataclism cosmic care pune totul în mișcare, instituind o nouă ordine geografică. Ariciul circulă pe sub pământ, dărăpănându-l, dar și creându-l totodată.

Să observăm aici un fapt deosebit de interesant, specific cosmogoniilor românești. În toate Dumnezeu zboară, plutește, merge, dar niciodată nu coboară. Atributele sale sunt, prin excelență, celeste, uraniene. În schimb, coboară mereu (fie sub apă, fie sub pământ) divinitatea care îl ajută la facerea lumii. În unele texte, aceasta este Dracul, dar mai aproape de orizontul popular și mai arhaice sunt animalele ajutătoare, care fac aceleași operații: broasca este cea care se cufundă în adâncul mării primordiale pentru a aduce nisipul din care se va face pământul și ariciul este cel care se strecoară pe sub pământ, pentru a da o nouă (și necesară) formă lumii deja create. În același timp, din toate aceste mituri, cosmogonia apare ca o succesiune de faceri și desfaceri, de greșeli și remedieri „ad-hoc". O asemenea viziune în care lumea nu se creează

dintr-odată, și nici nu e perfectă de la început și în care nepotrivirile sunt mai mult ascunse, iar stricăciunile mai mult cârpite decât eliminate definitiv, o asemenea viziune mitică e, așadar, una deschisă, dinamică: ea poate explica astfel caracterul contradictoriu, inegal, schimbător al lumii actuale. Lumea nu e perfectă pentru că nici creația nu a fost perfectă: erorile inițiale se reflectă și se perpetuează în nepotrivirile și contradicțiile actuale. În această cosmogonie frământată și inegală, ariciul apare mereu în multiple ipostaze. Sistematizând, situațiile *epice* în care ariciul este prezent sunt următoarele:

Dumnezeu:	cauză a erorii cosmogonice	a. greșește „urzeala" lumii b. îl înșală pe Demiurg și urzește mai mult pământ
Ariciul:	remediu al erorii cosmogonice	a. pasiv: dă sfaturi b. activ: face dealurile intrând sub pământ

Astfel, nu Dumnezeu face munții și văile, ci chiar ariciul, care pare a fi acum dotat nu numai cu inteligență, dar și cu putere și energie demiurgică. Pe de altă parte, făcând munții și văile, el elimină un *ritm* în favoarea altuia. Imensei câmpii care putea fi privită de la un capăt la altul el îi opune o lume cu suișuri și coborâșuri, o lume organizată după acel atât de bine definit de Blaga „ritm ondulatoriu". Ariciul creează, dacă vreți, plaiul mioritic, adică această permanentă succesiune de planuri (line) ascendente și descendente. Unui orizont continuu și uniform el îi opune unul multiform și ondulat. Vocația sa ritmică de care vorbeam mai înainte (a urzi-ordire) se confirmă și în aceste „corecturi" pe care el le aduce modelului cosmogonic inițial.

Iată deci că ariciul este intim amestecat în toate etapele și pe tot parcursul procesului de creație cosmică. El face lumea, apoi zilele și nopțile și, în final, dealurile și văile. Într-un cuvânt, lui îi datorăm totul. Dar să nu credeți că aici suntem la capul isprăvilor sale. Căci iată, dintr-o bine-cunoscută baladă și legendă, *Soarele și luna,* aflăm de o altă faptă a sa. După cum se știe, Soarele era decis să se căsătorească cu sora sa, Luna. Incestul nu poate fi evitat nici de sfatul strămoșilor Adam și Eva, nici de imaginile terifiante (și moralizatoare) ale iadului și nici de probele prin care sora speriată încearcă să-l îndepărteze pe mult prea zelosul ei frate și mire. Soarele este decis să facă nunta, dar chiar în timpul ei apare ariciul. Iar ocupația sa este una dintre cele mai ciudate: „Ariciul a strâns mormane de pulbere la curtea Soarelui. Întrebat de logofeții Soarelui de ce face asta, ariciul a răspuns: să mănânce caii nuntașilor, pentru că, de acum înainte, de vreme ce fratele ia pe soră, Dumnezeu nu va mai ploua; deci iarbă nu va mai fi, așa că de pe acuma caii trebuie să se învețe să mănânce praf.

Soarele, de frică, nu s-a mai căsătorit cu Luna." (T. Papahagi, 1979, pp. 77–78; vezi și T. Brill, 1982, p. 139; și Ov. Bârlea, 1976, p. 232)

Două observații se impun aproape de la sine: a) din nou, divinitatea supremă apare ca un demon stihial ce răspândește ploaia și furtuna; b) ariciul este singurul care, cu adevărat, evită căsătoria incestuoasă; în celelalte variante, despărțirea mirilor și transformarea lor în aștri este o pedeapsă ulterioară, care sancționează păcatul făcut și îi anihilează totodată pe cei doi protagoniști legendari. Gestul ariciului, parabolic în esența lui, *preîntâmpină* incestul; în antiteză, sancțiunea divinității, violentă și distructivă, *înlătură* posibilitatea incestului, anihilându-i pe cei doi eroi.

Motivul incestului se înscrie în marele repertoriu de toposuri culturale ale umanității; dincolo de multiplele sale întrupări artistice, el trimite la o problemă fundamentală pentru orice societate: aceea a echilibrului ei, a *ritmului* precis care coordonează schimbul de femei și așezarea temeinică a societății. Și să amintesc din nou – retoric, dar poate nu inutil – că ariciul apare și aici în ipostaza de păstrător al mecanismelor vieții și cosmosului, văzute în eterna și egala lor rotire.

În sfârșit, tot despre arici – sau, mai exact, despre implicațiile lui cosmogonice – ar mai fi ceva de spus: el deține secretul ierbii fiarelor. „Caută un cuib de arici cu puii vii și, după ce-l găsești, faci pe acolo, pe aproape de cuib, un cotecior mic, îngrădit cu nuiele și învelit bine de tot. Pui cotețului o uscioară prinsă în balamale, și la ușă pui verigă cu lacăt bun sau broască de încuiat. Iei apoi puii de arici, îi bagi în coteț și-i încui acolo [...]. Când vine ariciul (aricioaica), muma puilor, la cuib, și nu găsește puii, începe a-i căuta și nu se astâmpără până nu dă de coteț. Dar cum să scoată puii, dacă sunt încuiați? Lesne de tot... El cunoaște iarba fiarelor și știe unde să o găsească. Se duce în grabă, ia un fir, două, și vine la coteț [...]. Cum se apropie ariciul cu botul de ușa cotețului, ușa se descuie singură, iar ariciul scuipă iarba, își ia puii și fuge cu ei..." (I. A. Candrea, 1928, p. 27) Dar această plantă miraculoasă nu este numai un fel de „șperaclu" magic, care deschide orice ușă, sparge orice lacăt ori face să iasă comorile din pământ. Ea are și alte calități, situate mult mai aproape de rădăcinile existenței: îi readuce la viață pe cei morți (asemenea apei vieții), asigură omnisciența, căci cel ce o are înțelege limba animalelor și a plantelor (Ov. Bârlea, 1976, pp. 195–196) și, în fine, poate deschide „ușa raiului". (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 274) Ariciul posedă, deci, secretele vieții și ale morții, iar lucrul acesta este în consonanță firească cu bine-cunoscutele sale calități cosmogonice.

Analiza noastră se poate opri aici: restul textelor populare se referă la înțelepciunea, istețimea și priceperea ariciului de a se descurca și de a scăpa neatins din întâlnirile (a se citi: înfruntările) sale cu alte animale mai puternice. Cu valori anecdotice (legate de înțelepciunea sa, de mișcarea și aspectul său, de obiceiurile sale) el apare în descântece, proverbe și ghicitori (vezi, spre exemplu, B. P. Hasdeu, 1970, vol. II, pp. 107–109). Ele însă nu fac altceva decât să dezvolte idei și imagini simbolice deja

amintite în considerațiile noastre de până acum. Raportate la marele miez cosmogonic din miturile amintite, aceste contexte, care reduc și dau culoare anecdotică profilului său, sunt asemenea unui praf stelar, rezultat din sfărâmarea și dizolvarea unei uriașe galaxii.

Se cuvine totuși să amintim aici faptul că există un joc popular care poartă numele ariciului: „La nunți ariciul este un dans comic; dănțuitorii, după ce prind chef fac pe unul din ei «ariciu», care se întinde, imitând întocmai mișcările acelui animal, iar lăutarul cântă aria și cuvintele (care? – n.n.) toți ceilalți privind și făcând haz." *(D. L. R.*, 1913, p. 251) Observăm că nu e vorba despre un dans oarecare, ci despre un joc cu măști (sau costum). Jocurile de acest fel au un pronunțat caracter ritual și nu invocă decât animale sacre, animale amestecate în cosmogonie. Există asemenea jocuri ale cerbului, ale ursului, ale caprei și boriței; tot aici intră, desigur, și călușarii. Chiar dacă jocul „ariciului" păstrează doar un caracter ludic și apare într-un context mai puțin ritualizat (nunțile), prin prezența costumului și a mișcărilor imitatorii, el se leagă de marea familie a dansurilor cu măști, a dansurilor închinate unei divinități (totem) zoomorfe. Astfel, obiceiul menționat aduce încă un argument în favoarea deschiderilor sacrale, mai precis cosmogonice, ale ariciului.

Și în alte culturi populare și în alte texte mitologice ariciul apare ca un prototip al înțelepciunii. Dar, chiar și atunci când implicațiile sale sunt solare, nu depășește câmpul simbolic al unui sistem destul de restrâns în semnificații mitologice. „El este, deci, în rezumat un erou civilizator, legat de începutul sedentarizării străvechilor nomazi..." (J. Chevalier, 1974, vol. III, p. 19) Numai în folclorul românesc (din câte știm) ariciul este o ființă dotată cu harul creațiunii, un demiurg care „urzește" lumea, îi dă forma actuală, îi stabilește și îi ordonează succesiunea timpului. Încărcat cu toată această aură simbolică, el ne apare ca o relicvă dintr-un orizont mitologic mult mai arhaic, păgân, zoomorf, în care ariciul trebuie să fi ocupat unul dintre locurile de frunte. Să încercăm acum, la sfârșitul acestui traseu, o sumară și, desigur, încă imperfectă, sinteză a chipului mitologic al ariciului. Nu vom alege însă calea acumulării și descrierii de atribute strict mitologice (direcții în care paginile de până acum au spus – sper – suficiente lucruri definitorii); vom alege o cale mai apropiată de metodele antropologiei culturale, cale bazată pe sesizarea „opozițiilor elementare" care sunt mediate și circumscrise ființei ariciului.

După cum am mai arătat, ariciul este, prin însăși structura sa biologică, o ființă ciudată și susceptibilă de a stârni interesul gândirii populare. Viața și comportamentul său, obiceiurile legate de înmulțire, aspectul îl diferențiază de celelalte animale și îi creează un statut aparte. Ariciul este aproape inatacabil datorită țepilor săi; el se întinde și se strânge; înaintează mergând, dar se poate da și de-a rostogolul; nu este atacat de animale și, la rândul său, este un temut agresor; auzind anumite sunete, ariciul se mișcă într-un fel specific, ceea ce a sugerat ideea că el „joacă". Nici unul

din aceste aspecte naturale nu a scăpat neobservat de mintea ageră a omului din popor. Și – lucru și mai interesant – nici una dintre trăsăturile enunțate nu a rămas izolată: fiecare amănunt a fost explicat și întotdeauna explicația a făcut apel la legendele cosmogonice în care ariciul era implicat.

Ariciul a încurcat firele (zilei și nopții) pentru că, trecând o nuntă, s-a luat cu jocul și a uitat de treabă; a fost blestemat, deci, „să joace" ori de câte ori aude muzică. A făcut dealurile și drept răsplată i s-a dat puterea de a se da de-a rostogolul pentru a scăpa de urmăritori. A încurcat aracii cu care se măsura pământul și drept pedeapsă i-au crescut țepii pe spinare. A ajutat la urzirea pământului și drept răsplată a căpătat puterea de a se face ghem (n-a urzit el oare pământul dintr-un ghem de ață) și de a-și purta mereu casa cu el (în antiteză cu păianjenul care, neajutând divinitatea la urzirea lumii, a fost blestemat să nu aibă niciodată casă și să lucreze întruna la țeserea ei – vezi T. Brill, 1982, p. 194).

Gândirea populară și-a turnat astfel într-o substanță discursivă și epică propriile observații și intuiții. Faptul văzut, constatat direct, din natură, este mutat și re-semnificat în planul povestirii și al mitului: nu este explicat prin argumente empirice, ci printr-o istorie sacră, prin evenimente simbolice petrecute în lumea arhetipală a mitului. Astfel, în jurul ariciului se țese un adevărat păienjeniș de imagini ce combină observația reală cu simbolul mitologic; cele două planuri se oglindesc și se întrepătrund reciproc, creând chipul de mit și metaforă al ariciului. Legenda etiologică, printr-un fel de conversiune specifică gândirii populare, reordonează această materie, desfășurând întreaga constelație logică sincronică într-o succesiune diacronică de fapte: întâi au fost geneza lumii și faptele ariciului și pe urmă au apărut caracterele sale biologice actuale. Adevărul e însă că, în planul gândirii populare, relațiile și opozițiile mitice se întrepătrund și se împletesc cu relațiile și opozițiile specifice lumii naturale (în cazul nostru, specifice ființei biologice a ariciului).

Mutând discuția în planul logicii specifice constituirii mitului (vezi în acest sens studiile lui C. Lévi-Strauss) vom observa că ariciul mediază și între alte opoziții esențiale. O parte din ele emană din structura sa, o altă parte se desprind din chiar alcătuirea lumii reale. Ariciul este o prezență mitică „liminală", adică un simbol (sau o reprezentare culturală) care cuprinde și contopește în sinea sa o vastă gamă de contradicții, pe care nu numai că le reunește și le așază una lângă alta, dar le și rezolvă și anihilează. Astfel, o primă opoziție este aceea între *„a fi"* și *„a deveni"*. Lumea făurită de arici este una dinamică, mișcătoare, în permanentă devenire; totodată însă ea este una creată, eternă, dată de la momentul genezei și până la sfârșitul omenirii. Prin activitatea sa demiurgică, ariciul mediază însă și alte opoziții: astfel el face trecerea de la *plan* la *unduit,* de la *întins* la *strâns,* de la *uscat* la *umed,* de la *uniform* la *diferențiat,* de la *mort* la *viu.* Cosmogonia realizată de arici unifică aceste etape (sau aspecte) ale universului, implicându-le ca termeni polari, necesari transformării și

vieții în univers. Pe de altă parte, el mediază între *natură* și *cultură*, deoarece, deși animal (fie el și mitic), ariciul e un simbol al priceperii meșteșugărești, al înțelepciunii, al rațiunii și al cugetării.

Din această perspectivă ariciul ne apare nu numai ca un obiect al observației și al curiozității populare, nu numai ca o pură fabulație mitologică; el figurează ca un termen simbolic, ca o cheie prin care gândirea populară încearcă să-și explice caracterul contradictoriu al lumii și modalitățile de mediere ale opozițiilor din natură. Ariciul (mai exact, reprezentarea lui culturală) joacă acum rolul unui „macaz simbolic" prin care gândirea populară concretizează și, în același timp, rezolvă o seamă din aspectele particulare și ilogice ale fenomenelor naturale, integrându-le într-o „istorie sacră" (mit sau legendă) în care fapta și ființa ariciului le oferă rezolvarea și le arată locul în arhitectura lumii. Vocația de demiurg și de ordonator a ariciului este legată tocmai de caracterul său „liminal", de faptul că el pune față în față și mediază opoziții esențiale ale lumii și ale existenței.

Iată-ne, așadar, la capătul unui drum care, de fapt, nu are niciodată un sfârșit anume. Căci cine ar putea oare epuiza și descrie toate aspectele și implicațiile simbolice ale ființelor mitologice? Și cine ar putea pretinde că a înțeles totul, că a explicat ori a interpretat exhaustiv fiecare amănunt? Socotim că cele spuse despre arici circumscriu orizontul său mitic și simbolic, deschizând astfel calea spre alte – mai bogate și mai subtile – dezbateri mitologice. Acum, scriind aceste ultime rânduri dedicate ariciului, îmi aduc aminte că azi, ca și odinioară, copiii sunt amuzați (unii jucându-se chiar „de-a ariciu'", alții numai cântând) de rezonanțele plăcute ale următoarei expresii: „arici-pogonici", „arici-pogonici"... Ei nu știu că prin joaca lor proclamă mai departe virtuțile cosmogonice ale acestei reprezentări populare, căci epitetul ilar provine, de fapt, din cuvântul „pogoane" (veche unitate de măsură a pământului), cuvânt ce constituie încă o aluzie la acele timpuri imemoriale ale genezei, când ariciul era ocupat cu măsurarea și rânduirea pământului abia creat.

II

STUDII DE MITOLOGIE STRUCTURALĂ

Asimetriile constitutive

Mitul, afirmă Mircea Eliade, „este legat îndeosebi de o *creație;* el povestește cum ceva a luat ființă sau cum un model, o deprindere, o instituție, o tehnică de lucru au fost stabilite; de aceea, mitul constituie o paradigmă pentru toate actele omenești semnificative"; drept urmare, omul, „cunoscând mitul, cunoaște și originea lucrurilor și dobândește astfel controlul și stăpânirea lor". (M. Eliade, 1966, p. 135) Într-adevăr, tema facerii lumii reprezintă o dimensiune cvasiuniversală a gândirii și a creației mitologice: nenumărate texte, de pe toate meridianele planetei, prezintă în structuri epice, mai ample sau mai concentrate, felul în care natura, societatea și cosmosul au ajuns să aibă chipul actual, precum și personajele, evenimentele și motivațiile care, prin înlănțuirea lor, au generat configurația cunoscută a lumii înconjurătoare. În același timp, universalitatea temei este compensată de specificitatea abordării ei: structura modelului cosmogonic variază de la o civilizație la alta, de la o epocă la alta, de la un limbaj cultural la altul. Din această cauză numeroși cercetători (de cele mai diferite orientări științifice) au investigat în amănunt textele și ansamblurile ceremoniale legate de tema creației, căutând să descopere sensul și valoarea lor culturală, mecanismele (logice și narative) de constituire, eficiența socială și rezonanța simbolică, determinările particulare și coordonatele etern umane inerente acestora.

În contextul general al preocupărilor în discuție, interesul suscitat de studierea „scenariului" cosmogonic invocat de tradițiile populare românești are, în cercetarea autohtonă de specialitate, o motivație suplimentară, motivație ținând de însăși structura (narativă și conceptuală) specifică acestui construct mitico-simbolic. Este vorba despre ceea ce unii savanți au numit „creația dualistă", adică de participarea a două figuri divine, una benefică (Dumnezeu) și alta malefică (Dracul) la făurirea universului și a tuturor celor ce sunt. Acest aspect a focalizat atenția cercetătorilor care, confruntați cu un model asimetric (o lume făcută în două etape, de două divinități, cu două tipuri de viețuitoare și fenomene, cu multe greșeli și remedieri), au propus diferite explicații, de la cele de factură istorică la cele de tip arhetipal. Astfel, B.P. Hasdeu a văzut aici o influență bogomilică, I.A. Candrea – o structură inspirată din vechile modele

iraniene, iar R. Vulcănescu – o urmă a dualității divine specifice religiei geto-dacice; în schimb, L. Blaga se referea la coordonatele arhetipale inerente unei „imago mundi" românești, cultural și afectiv determinată, iar M. Eliade invoca evoluția constantă a oricărei cosmogonii bazate pe corelația dintre inacțiunea (sau slaba acțiune) a unui zeu suprem, atotputernic, dar leneș („deus otiosus") și neastâmpărul unor divinități secunde, active, dar fără mari resurse demiurgice.

Firește, privită din acest unghi, discuția se poate prelungi și dezvolta prin multiple nuanțări ori reinterpretări. Cum însă nu putem ști, din documentele etnologice, istorice și patristice existente, când, în ce circumstanțe și prin ce grile culturale s-a produs fuziunea dintre modelele cosmogonice originare și cele venite din afară (credințele altor popoare, credința creștină, ereziile, variațiunile „creaționiste" implicate în legendele și cărțile populare de largă circulație etc.), toate aceste construcții vor fi impregnate de o doză, mai mare sau mai mică, de incertitudine.

Dacă ne întoarcem la textul folcloric, observăm că dezbaterile în jurul modelului cosmogonic românesc au omis câteva coordonate fundamentale. În primul rând, ele au pierdut, pe parcursul discuțiilor asupra rostului și a originii structurii dualiste, dimensiunile generale ale întregului sistem. *Cosmogonia populară nu se reduce numai la facerea primei bucăți de lut sau a pământului în totalitatea lui, ea cuprinde facerea tuturor celor ce sunt, în forma și cu menirea lor de acum.* Nici o limitare de ordin calitativ, temporal ori spațial nu o împarte în faze de sine stătătoare și nu stabilește ierarhii între diferitele momente ale facerii. Din contră, atestările folclorice ne dezvăluie coerența și organicitatea *procesului* cosmogonic, văzut ca un ansamblu unitar (format, firește, din acte și acțiuni coerente), prin care se face trecerea de la haosul originar la lumea „rânduită", de la formele și viețuitoarele simple de la început, la multitudinea de fenomene, obiecte și viețuitoare din universul de astăzi.

În opinia mea, în orizontul cosmogonic trebuie încadrate, alături de atestările legate de facerea dintâi a elementelor și stihiilor, toate textele ce povestesc sau fac aluzie la *făurirea* ființelor, lucrurilor, fenomenelor naturale și a structurilor socio-culturale, la *atribuirea* calităților specifice, la *instituirea* normelor și principiilor specifice existenței actuale; într-adevăr, prin conținutul lor și prin funcția lor culturală, aceste creații aparțin corpusului cosmogonic, sferei sale tematice și simbolice.

În al doilea rând, în dezbaterea amintită, Demiurgul și Dracul au fost așezați în centrul întregului sistem, iar animalele și celelalte figuri participante la actul cosmogonic au fost „azvârlite" la periferia lui. Dar – ne putem întreba – în virtutea cărui criteriu considerăm tipurile biblice primordiale, iar pe cele folclorice secundare? Firește, din perspectiva textelor creștine lucrurile pot lua o asemenea înfățișare. Dar din perspectiva mentalității folclorice mai au ele aceeași alcătuire? Formula lui Mircea Eliade (chiar dacă aplicată unei demonstrații specifice) este elocventă: „Acest mit cosmogonic se deosebește clar atât de tradițiile biblice, cât și de cele medievale.

Demiurgul de aici, confruntat cu dificultăți cosmogonice, nu are nimic din Demiurgul Vechiului Testament și nici din zeii creatori sau suverani ai mitologiei grecești. De altfel și peisajul mitic este total diferit; îi lipsește amploarea, maiestatea cosmogoniilor grecești și biblice. Firește, apele primordiale apar și aici, dar scenariul și personajele mitului sunt, mai ales, modeste: un Demiurg ce creează silit sau la sugestia ori cu ajutorul Dracului și care nici nu știe cum să termine opera începută; un Drac care adesea se arată mai inteligent ca Demiurgul, dar care folosește apoi trucuri copilărești; apar în plus ariciul și albina. Acest univers mitic umil și șters nu este lipsit de semnificație. Oricare ar fi originea acestui mit, pare sigur că el a circulat în mediile populare și s-a adaptat unui auditoriu rustic." (M. Eliade, 1970, p. 90)

În cosmogonia noastră folclorică ariciul, broasca, albina, păianjenul, porumbeii, cerbul, Sf. Ion, Noe, Păioara și alte reprezentări populare îndeplinesc, *împreună* cu figurile canonice sau *în locul lor,* toate acțiunile fundamentale legate de facerea celor ce sunt. Ca și divinitățile biblice, ele preexistă universului material, au puterea și știința specifice oricărui demiurg, instituie și consacră forme ale universului actual. Mai mult chiar, câteva dintre ele (ariciul, albina, broasca) posedă un surplus de cunoaștere și de forță creatoare, prin care se pot substitui reprezentărilor creștine. Ceea ce conferă, din nou, o notă aparte construcțiilor folclorice: „Mai mult decât dualismul propriu-zis, elementele negative – oboseala Demiurgului, somnul său adânc, slăbirea inteligenței – dau caracterul absolut distinct al miturilor cosmogonice românești și sud-est europene." (idem, p. 92)

În al treilea rând, analizele de până acum au acordat o atenție excesivă laturii istorice și comparative a problemei, ignorând – aproape total – dimensiunile ei structurale (construcția epică, infrastructura logică, procedeele simbolice). Dar, în mitologie, ca în orice limbaj, relația este la fel de importantă ca și semnul, iar structura dezvăluie (uneori mai elocvent decât istoria unui element) semnificația esențială. De aceea consider că este absolut necesară o regândire a universului cosmogonic românesc, fapt ce implică atât o împrospătare a bagajului metodologic, cât și o lărgire a ariei de investigație. Această dublă schimbare de perspectivă are menirea de a pune discuția (prin ruperea din matca, deja aridă, a unor prea îndelungi controverse) în imediata apropiere a documentului folcloric, obligând investigația etnologică să renunțe la (pre)concepțiile existente, să-și pună întrebări noi și, prin ele, să pătrundă mai adânc în universul spiritual al făurarilor civilizației noastre tradiționale.

În analiza modelului cosmogonic popular savanții au căutat mereu, datorită „obsesiei" dualiste, să afle de ce două figuri mitologice făuresc, prin acțiuni opuse ori complementare, lumea înconjurătoare; în esență, ei au considerat dedublarea Demiurgului cauza primă și principiul fundamental al întregului sistem. În opinia mea, acest aspect reprezintă doar efectul și factorul secund dintr-un ansamblu de categorii logice (subtext) și construcții mitologice (text) mult mai amplu. În fond, în efortul ei de a analiza

și (astfel) de a lua în posesie realul, meditația tradițională este frapată, în primul rând, de *caracterul discontinuu, asimetric* și, adesea, *paradoxal* ai lumii înconjurătoare („gândirea mitică derivă din conștientizarea anumitor opoziții și tinde spre medierea lor progresivă" – C. Lévi-Strauss, 1978, p. 271). În această situație, povestirea de factură mitologică îl explică pe *de ce* (sunt lucrurile atât de diverse, contradictorii, asimetrice) prin *cum* (au ajuns ele să fie așa); drept urmare, povestind *cum* s-au născut lucrurile, ființele, formele de relief, oamenii din satul tradițional căutau să dea un sens, o perspectivă umană (și umanizatoare totodată) întregului univers real, cu tot ce are el imprevizibil, amenințător, străin sau opresiv pentru om. Acest gigantic efort de cunoaștere, desfășurat pe durata a sute de generații, cu firești meandre și momente de dramatică îndoială, a fost concretizat în corpusul cosmogonic popular.

Astfel, povestirile, adeseori ignorate sau minimalizate de privirea răuvoitor ironică a unor spirite obișnuite numai cu limbajul și soluțiile culturii moderne, reprezintă o mărturie unică asupra felului în care oamenii acestei culturi s-au raportat la realitate, la istorie, la frământările condiției umane. De aceea, rândurile de față pledează pentru o reconsiderare a *povestirii,* pentru înțelegerea ei în conformitate cu rolul și semnificațiile ce i-au fost atribuite de civilizația folclorică – drept o unealtă a gândirii prin care sătenii luau în posesie lumea înconjurătoare, o analizau, îi confereau un sens și o dimensiune afectivă, specifice și irepetabile.

În viziunea și limbajul acestor povestiri, opozițiile din universul ambiant sunt asumate prin istorisirea unui șir de întâmplări, care, punând termenii antagonici în raport de contiguitate, oferă soluția echilibrării și identifică, în chiar istoria nașterii lor, un sens și o finalitate consacratoare. Pentru că se exprimă prin limbajul și codul narațiunii (fie ea întrupată în texte cu statut deplin de mit sau cu atribute și funcții de poveste legendară, cântec epic, colindă, bocet ș.a.m.d.), temporalitatea cosmogonică apare scindată în două ipostaze: o *temporalitate lentă* – aceea a acumulărilor de întâmplări și conflicte ce preced deznodământul – și o *temporalitate abruptă* – aceea a evenimentului final, instaurator al unei anumite structuri a realului. Soarele și Luna, floarea-soarelui și Soarele, cârtița și Soarele trec printr-o mulțime de peripeții legate de iubirea lor imposibilă, în efortul de a transgresa o interdicție (incestul sau sacralitatea inabordabilă) până la drama (și sentința) finală: drept pedeapsă pentru dorința lor profanatoare, ei sunt condamnați să trăiască la distanță maximă, să nu se întâlnească niciodată. Ultima întâmplare din acest șir (condamnarea), consecință a tuturor întâmplărilor anterioare și expresie nemijlocită a lui *cum,* explică faptul real, contradictoriu, ieșit din comun: mișcarea (invers simetrică) a aștrilor zilei și ai nopții, zborul avântat spre tării, repetat în fiecare dimineață, al ciocârliei, mișcarea (să folosim termenul științific) heliotropică a florii-soarelui, viețuirea permanentă sub pământ, departe de lumină și căldură, a cârtiței.

De aici se deduce că povestirea cosmogonică funcționează ca un *semn global*, în care planul narativității *(cum)* are statutul de semnificant, iar planul logic subiacent *(de ce)* pe acela de semnificat. Gândirea tradițională manipulează aceste semne globale pentru a rezolva problemele de cunoaștere dificile cu care se confruntă; ea interpune permanent între realul imprevizibil și modelul cultural existent aceste povestiri dinamice, oricând adaptabile ori transformabile, în măsură să asimileze elementul provocator și să-l raționalizeze (prin integrarea în fluxul întâmplărilor, al genezelor originare). Ni se dezvăluie astfel un mecanism mental subtil, mecanism în care universul este „abstractizat" prin narativizarea sa, în care entitățile realului sunt transformate în unități ale analizei conceptuale prin *povestire,* adică prin punerea lor într-o succesiune diegetică, prin integrarea lor într-un flux continuu de peripeții și înfruntări. În acest sistem, aventura mitologică dobândește profunde valențe cognitive, căci este ipostaziată într-o interpretare cauzală a evoluției și configurației realului. Se produce astfel o „întoarcere" a lucrurilor dinspre concret spre ideatic (imaginarul explică realul, trecutul povestit justifică prezentul trăit), întoarcere care stă la baza eficienței euristice specifice modelului cosmogonic: în virtutea priorității sale (ontologice și axiologice) el devine un operator mental, o unealtă a gândirii cu extensie aproape universală, capabilă să confere rațiune, ordine, sens și exemplaritate oricărui fenomen analizat. Perspectivă ce validează intuiția unui cunoscut istoric și antropolog care observa pe bună dreptate că „omul [din civilizațiile de tip tradițional – n.M.C.] nu poate înțelege și stăpâni lumea decât prin intermediul simbolurilor creației". (A. Léroi-Gourhan, 1976, p. 152)

Dacă cele spuse până aici sunt adevărate, atunci structurile specifice narațiunilor mitologice nu sunt altceva decât traducerea, într-un model inteligibil, a contradicțiilor și paradoxurilor din lumea cunoscută. Astfel, înfățișarea frământată și chiar asimetrică a reliefului a fost „explicată" printr-o creație eronată, în care pământul, prea „întins", ce nu încăpea sub bolta cerului, a fost „strâns", fapt ce a dus la apariția munților, văilor, râpelor, prăpăstiilor, adică a unor structuri geografice haotice, violente, contradictorii; la fel, simetria inversă a traseelor soarelui și lunii a solicitat povestea (întemeiată și ea pe opoziții simetrice și ireductibile) a iubirii dintre Soare și sora sa, Luna; caracterul imprevizibil al declanșării furtunilor și-a găsit „soluția" în reacțiile unor figuri divine, provocate (imprevizibil) de greșelile de comportament ale oamenilor ș.a.m.d. Înțelegem de aici că specificul unui corpus mitologic (și, implicit, al modelului său cosmogonic) nu derivă din substanța ori istoria lui, ci din *funcția* socială și culturală pe care o îndeplinește; oamenii civilizațiilor de tip tradițional nu construiau aceste istorii de dragul de a le construi, ci pentru a stăpâni, prin ele, o seamă de „necunoscute" ale universului, probleme ale ordonării cognitive și ale umanizării realului. Din această cauză, structura dualistă a modelului cosmogonic românesc nu este altceva decât consecința firească a presiunii exercitate asupra gândirii populare

de „temele" pe care ea trebuie să le rezolve, de contradicțiile și asimetriile concretului cărora trebuie să le găsească o rațiune și o finalitate.

Pentru a justifica existența unei lumi întemeiate pe tensiunile dintre regulat și neregulat, predictibil și impredictibil, funcțional și inutil, ordonat și haotic, pentru a-i conferi un anume sens și rost, cosmogonia folclorică a recurs la imaginea unei geneze „în salturi", bazate pe erori și corectări, pe faceri și desfaceri, pe construcție și distrugere. De aici derivă *necesitatea logică* a invocării unor participanți multipli, a unor acțiuni opuse, a jocului accidentelor și al înfruntărilor, toate capabile să exprime (în planul narațiunii) și să structureze (în plan conceptual) caracterul contradictoriu al alcătuirii și devenirii universului. Dintr-o asemenea perspectivă polarizarea Dumnezeu–Drac este relativă, căci la fel de bine ea poate fi (și în fapt și este) înlocuită de cuplurile Demiurg–arici, Demiurg–broască, Drac–albină, Demiurg–păsări, Noe–animale etc. Ceea ce înseamnă că „defalcarea" genezei în acțiuni și contraacțiuni aparținând Demiurgului și Dracului nu reprezintă altceva decât un caz particular al unui proces constructiv mai vast, mai cuprinzător: mă gândesc la conceperea cosmogoniei ca o succesiune de *faceri* și *refaceri* (corecte sau eronate) care corespund, în finalizarea lor, aspectului variat, entropic și, frecvent, irațional al lumii înconjurătoare.

Analiza efectuată cu ajutorul categoriilor specifice „modelului inteligibil" creat de meditația tradițională distinge între contradicțiile funcționale, generatoare, prin dinamica lor, de viață și mișcare și cele stânjenitoare, sursă a stagnării și încurcăturilor. „Bun" și „rău" sunt, în acest caz, sinonime cu funcțional–nefuncțional, rostuit–nerostuit. Termenii amintiți reprezintă însă caracteristici relaționale: ele derivă din structura și dinamica ansamblului, nu din determinările „în sine" ale obiectelor. Acest fel de a gândi lucrurile explică de ce, în textele cosmogonice românești, nici Dumnezeu, nici Dracul, nici alte prezențe creatoare nu făuresc, de la început, numai lucruri bune ori numai lucruri rele; din contra, ei zămislesc cumva „în compensație": întotdeauna intervenția celui de-al doilea creator (oricare ar fi el) modifică și dinamizează (prin apariția unei forme complementare) „făcutul" inițial; prin corectura datorată acestei intervenții, lumea mitică de început este adusă la parametrii celei actuale, trecând de la o ipostază neutră ori ambiguă la una bogată în opoziții și bine conturată. Observăm astfel că „dualismul" nu este altceva decât expresia mitologică a unei structuri logice de profunzime, care, traducând în diacronie contradicțiile existente, pune începutul sub semnul unei suite de faceri și desfaceri, greșeli și remedieri, făuriri și distrugeri. O asemenea schemă logică are nevoie, atunci când se desfășoară în poveste, de mai mulți actanți; totuși pluralismul creatorilor cosmogonici poate converge, prin acumularea atributelor și hipertrofierea antinomiilor, prin simplificare deci, spre dualism. Datorită concentrării de valori și funcții mitice, modelul dualist beneficiază de un surplus de tensiune și elocvență expresivă: de aceea, el este pus în mișcare mai frecvent, îndeosebi în cazul acelor contradicții ale realului reductibile

la *(i.e.* analizabile printr-o) opoziție clară, printr-un cuplu binar de atribute. În acest sens, mi se pare fertilă încercarea lui Gh. Vlăduțescu de a vedea în dualitatea Dumnezeu–Drac o modalitate de „conștientizare a unor opoziții reale", modalitate în care elementul negator, Dracul, funcționează pe principiul trickster-ului: „El se opune lui Dumnezeu ca și coiotul sau corbul, dar mediază între acesta și materia primară, el fiind acela care aduce pământul pentru creație. Diavolul, așadar, mediază în ordinea creației, fapt care aduce un plus de inteligibilitate procesului de cosmotizare". (Gh. Vlăduțescu, 1982, p. 134)

Înlocuind „actul" cosmogonic cu un „proces", gândirea tradițională și-a oferit șansa unui *răstimp*, a unui interval în interiorul căruia diverse întâmplări pot corecta sau strica prima înfățișare a universului, aducând-o la structura neregulată de astăzi. În linii mari, două sunt modalitățile prin care textele folclorice concretizează această desfășurare cosmogonică „în doi timpi".

Prima ipostază este orientată axiologic: ea se definește ca o trecere de la o formă greșită la una corectată, de la o lume închisă și simetrică, dar nefuncțională, la una deschisă, asimetrică și, mai ales, funcțională.

Unele legende exprimă acest salt prin opoziția (implicită, firește) dintre estetic și pragmatic. Astfel, la început, Dumnezeu „a fost făcut pământul ca o minge și apoi l-a întins cum ai întinde un aluat, Pământul a fost drept, neted ca pe palmă și, când te uitai, vedeai peste tot. Dar ce folos, că pe pământ izvoare, apă nu erau. Merge Dumnezeu la arici și-l întreabă: «Ei, cum îți pare, am făcut frumos pământul?» «Da, frumos, i-a răspuns ariciul, dar oameni pe dânsul, vite, să știi că nu vor putea trăi, căci nici n-au apă». «Apoi, dară, fă tu cum știi», i-a zis Dumnezeu. Ariciul a luat și s-a băgat pe sub pământ, a ridicat munții, a făcut gârlele, a scos izvoarele și de la dânsul pământul e așa deluros și râpos cum îl vedem". (E. Niculiță-Voronca, 1903, pp. 16-17) Observăm deci că lumea din prima creație „netedă", simetrică și elegantă (prin uniformitatea ei) nu era bună la nimic (ori poate numai la contemplat – pe ea „vedeai peste tot"!); viața era imposibilă, iar frumusețea avea, ca revers, sterilitatea și moartea. Ariciul creează o lume „urâtă" (râpoasă și deluroasă), dar eficientă, o lume în care contradicțiile (îndeosebi sus/jos) permit circulația apei și, odată cu ea, dezvoltarea vieții. În aceste condiții așa cum arătam în altă parte „rostul cosmogonic al ariciului este /.../ acela de a găsi un echilibru între contraste: între cer și pământ, pământ și apă, între pământul neted și pământul frământat de formele de relief. El stabilește astfel ritmurile din natură, proporțiile firești dintre elementele firii". Prin fapta sa, ariciul se manifestă ca exponentul contradicției necesare, al ideii că fără diferențe (și, implicit, imperfecțiuni), că fără mișcare, luptă și transformare, nimic nu poate viețui. (M. Coman, 1986, p. 85 și 86)

În alte cazuri, succesiunea eroare–corectare marchează saltul de la o lume „sucită" la una firească, eficientă. Deși pare opusă primei structuri, relația este, în esență,

corelată acesteia: ordinea nefuncțională, chiar dacă frumoasă, nu este altceva decât o altă față a unei „lumi pe dos", a unei lumi făcute „aiurea", împotriva firii și a logicii vieții.

Sintetizând câteva din exemplele de acest tip, I.A. Candrea scria într-un studiu (și astăzi) de referință: „În genere, făpturile cele mai de seamă, animalele cele mai folositoare, lucrurile cele mai trebuincioase le-a creat diavolul, dar toate aveau câte un cusur și numai mulțumită intervenției lui Dumnezeu au putut fi perfecționate, așa cum le vedem astăzi". (I.A. Candrea, 1928, p. 64) Lista alcătuită de autor ne arată, elocvent, că ceea ce lipsea lucrurilor întocmite de drac era tocmai funcționalitatea. Fiind un principiu al negației, el nu putea făuri decât „pe dos", în alcătuiri aproape hilare prin discrepanța dintre formă și funcție: „Casa o făcuse diavolul fără ferestre și căra lumina cu un sac înăuntru. Dumnezeu l-a povățuit să facă ferestre. Carul l-a lucrat diavolul în casă și se muncea apoi să-l scoată afară. Dumnezeu l-a învățat cum să-l desfacă în părțile din care e alcătuit. Plugul tot de dracul e făcut, dar necuratul punea boii cu dosul la proțap. Dumnezeu l-a învățat cum să-i înjuge. Moara o făcuse diavolul, dar nu putea măcina că-i lipsia gaura pe unde curge făina. Dumnezeu a îndreptat greșeala necuratului. [...] încălțămintea tot de dracul e făcută, dar nu se gândise să facă decât una și se silia să bage amândouă picioarele. Dumnezeu i-a arătat cum să scape din încurcătură. Scripca o făcuse necuratul, dar uitase să facă și găurile ca să poată să răsune etc., etc." Toate întâmplările povestite prezintă imaginea, în egală măsură pilduitoare și ilară, a unei „lumi pe dos", a acelei alternative a existenței în care ordinea și rostul firesc al lucrurilor ființează în chip răsturnat. Actualizată în multiple ipostaze, atât de limbajul epic (arhicunoscutele povestiri despre țările utopice unde totul este cu capul în jos – vezi D. Kunzle, 1978, pp. 41–89), cât și de sistemul ceremonial (sărbătoarea de tip carnavalesc, înțeleasă ca o punere între paranteze a ordinii instituite – vezi sinteza în M. Coman, 2008), această „lume reversibilă" oferă, prin destructurarea pe care o produce, posibilitatea gândirii și înțelegerii principiilor fundamentale, constitutive ale realului. În aceeași direcție și cu același scop funcționează și povestirile despre lucrurile „pe dos" făurite de Drac. Negând, în absolut, ideea de casă, imaginea unei clădiri fără ferestre permite înțelegerea „principiului" casei, a rostului său elementar; la fel plugul cu boii puși la proțap anulează nu numai obiectul, ci și conceptul; actul neîndemânatic și, prin aceasta, „ghiduș", al Necuratului obligă gândul să stăruie asupra lucrurilor, a menirii lor, a condițiilor (de construire și utilizare) obligatorii pentru împlinirea acesteia (pentru funcția lor liminală vezi V. Turner, 1968). În același timp, povestirile consacrate unor asemenea alcătuiri nefirești relevă, chiar dacă la modul potențial, caracterul plurivalent și contradictoriu al lumii, faptul că ordinea de acum nu este decât *una* din multiplele posibilități de „așezare" a celor ce sunt. Însă, spre deosebire de doctrinar, gânditorul popular nu spune că ea este „cea mai bună cu putință", ci doar că este cea mai „nimerită", adică, am zice noi, mai eficientă, mai funcțională.

Dar nu numai obiectele, ci și ființele pot fi greșit rostuite. Astfel, o seamă de povestiri etiologice arată că, în prima lor înfățișare, unele vietăți se defineau prin alăturarea unor atribute în genere ireconciliabile sau greu de conceput în asociații „convenabile" (de remarcat că în aceste cazuri, creatorii primordiali nu mai sunt amintiți). Astfel, surprinzătoare este legenda care spune că, inițial, ochiul-boului poseda coada codobaturei. Dar cum ar putea fi acceptat faptul ca o pasăre mică, de circa 3–5 cm să poarte o coadă de peste 20 cm? De asemenea, unele povestiri afirmă că pupăza a împrumutat creasta ei colorată de la cuc; combinația dintre cenușiul penelor acestuia și ocrul intens al crestei respective nu putea fi gândită ca „naturală", firească de oamenii satului tradițional; din contră, ea apărea ca o asociere bizară, nerealizabilă. Totodată, la început, calul avea coarne, iar boul dinți foarte mari; cele două viețuitoare au făcut schimb și astfel lucrurile au intrat în normal.

Există multe exemple asemănătoare, iar ceea ce este esențial stă în faptul că alcătuirile sugerate de ele ca întemeind prima înfățișare a lumii se definesc prin nonfuncționalitate și reprezintă toposuri ale nefirescului. Pentru a consfinți chipul actual al firii, gândirea populară a utilizat contrastul puternic dintre existentul funcțional și dinamic și înfățișarea de „început" – nerostuită și răsturnată. Relația dintre aceste două etape (și ipostaze) relevă elocvent caracterul contradictoriu al universului; totodată, faptul că lumea actuală se naște în urma unui proces complicat, nu lipsit de greșeli și amenințări, subliniază „șansa" ontologică a omului – ca beneficiar al unui cosmos funcțional și viabil – și obligațiile lui morale privind păstrarea și perpetuarea acestuia; adică respectarea complexității și plurivalenței, a contradicțiilor și asimetriilor constitutive, în deplinătatea lor existențială.

A doua modalitate de concretizare a procesului cosmogonic alternativ, specific concepției tradiționale românești despre facerea lumii, constă în descrierea unei etape primare, deja împlinită și suficientă sieși, pe care o intervenție ulterioară o modifică radical, accentuându-i dimensiunile contradictorii; în aceste cazuri, ipostazele inițiale ale firii sunt fie cu desăvârșire irosite (tema „paradisului pierdut"), fie slăbite ori chiar anulate de un dublet de factură malefică. În plan axiologic, accentele valorizante sunt distribuite astfel: prima variantă a lumii beneficiază de toate valențele pozitive, în timp ce a doua, deși recunoscută ca definitivă, suportă totuși povara unor atribute defavorabile.

În înfățișările lui „paradisiace" universul de la început elimina o seamă de aspecte contradictorii, inerente mersului firii, dar greu de suportat de către unele sau altele dintre ființele ei. Astfel, odinioară arborii „puteau îmbla"; dar, pentru că odată un om zgârcit a abuzat de cumințenia unui stejar, obligându-l să-l poarte în crăcile sale, să-i omoare și frigă un bou, să-i aducă o bute de vin ș.a., „arborilor nu le mai este iertat a se mișca din locul lor". (T. Brill, 1981, pp. 237–233); cerul, cu soarele și stelele, era aproape de pământ, iar omul se putea sfătui cu aștrii luminători; fiindcă o femeie a

aruncat cu scârnă pe boltă, aceasta s-a mâniat și s-a îndepărtat de pământ; vânturile erau închise într-un butoi (ori sac), astfel încât oamenii nu pătimeau din cauza lor; dar, din curiozitate ori neștiință, cineva le-a dat drumul și de aceea ele pricinuiesc sătenilor o mulțime de necazuri (aceeași poveste se aplică și în cazul gujiilor care, odată scăpate, au umplut pământul, amărându-i pe bieții oameni); corbul era alb și iubit, dar, pentru că nu l-a ascultat pe Noe, a fost blestemat să devină negru și urât; pupăza purta haine făloase și avea parte de fel și fel de bunătăți; pentru mofturile ei, a fost hărăzită să trăiască în scârnă și să mănânce numai spurcăciuni; grâul avea spicul până la pământ și oamenii se îndestulau din numai câteva fire; o femeie a spurcat pâinea și de atunci grâul a rămas cu spicul mic, astfel încât trebuie lucrat înzecit pentru a da hrana necesară.

Contradicțiile și dificultățile inerente vieții și naturii sunt prezentate acum ca o abatere de la modelul inițial, ca rezultatul unei greșeli, al unei „stricăciuni" provocate în alcătuirea dintâi a firii. „Stricăciune" care nu o împiedică să funcționeze, dar o împiedică să fie favorabilă, direct accesibilă și binevoitoare față de om sau față de alte ființe. Pierderea dimensiunii paradisiace justifică precaritatea condiției umane și dificultatea existenței în cotidian, explicând acele atribute ale viețuitoarelor și fenomenelor naturale considerate de sătean ca incomode ori amenințătoare.

Alteori, cei „doi timpi" ai creației sunt prezentați ca efectul unor acțiuni (succesive sau paralele) datorate unor figuri mitologice opuse. De obicei în acest rol apar Dumnezeu și Dracul, dar ei pot fi substituiți de cupluri implicându-i pe Noe, Adam, diverși sfinți, pe Maica Domnului, Fiul sfânt și duhurile malefice, oamenii cu tare morale, unele vietăți răuvoitoare etc.

Astfel „Dumnezeu creează făpturi și lucruri bune, dar necuratul, vrând să-l imite, zămislește pocituri sau lucruri anapoda. [...] Oamenii creați de Dumnezeu sunt albi, cei făcuți de dracul sunt negri. [...] Calul e făcut de Dumnezeu, măgarul de diavol. Oaia e creațiunea lui Dumnezeu, iar capra a dracului. Dumnezeu a făcut câinele; lupul e făcut de diavol. După ce Dumnezeu a făcut pisica, dracul a creat șoarecele (alteori cuplul demiurgic îi implică pe Noe și pe Necurat – n.M.C.). Vulturului creat de Dumnezeu dracul îi opune o altă creațiune a sa, bufnița. Dumnezeu face porumbelul, privighetoarea, rândunica; dracul îl imită făcând coțofana, vrabia și liliacul. Albina e creată de Dumnezeu; viespea și musca sunt imitațiile plăsmuite de diavol. Tot astfel, fiecare plantă folositoare creată de Dumnezeu e imitată de diavol, care nu izbutește totuși să dea naștere decât plantelor inutile sau vătămătoare. Strugurele, nuca, grâul, varza etc. sunt creațiuni ale lui Dumnezeu; agrișul, ghinda, scaiul, buruienile sunt făcute de diavol (...). Aurul, argintul și fierul sunt făcute de Dumnezeu; arama, plumbul și cremenea de diavol". (I.A. Candrea, 1928, pp. 15–66) Construcția epică nu are o orientare obligatorie (deci nu este supusă axiologiei creștine): uneori Dumnezeu începe creația, alteori Dracul are inițiativa; uneori primul face bine, alteori

al doilea „nimerește" varianta optimă. De asemenea, modul de făptuire poate lua întruchipări diverse: de la muncile de tip meșteșugăresc (plămădit, țesut, cioplit), prin forța cuvântului (binecuvântare și blestem) se poate ajunge la creația „ex nihilo", în care nu cunoaștem procesul facerii, ci numai rezultatul ei spontan.

În toate situațiile amintite până aici modelul dualist funcționează ca un operator taxonomic: diversele clasificări binare (sprijinite pe opoziții din codul utilitar, biologic, cultural etc.) sunt consacrate și justificate ontologic prin polarizarea creației. Comoditatea și eficiența logică ale acestui procedeu explică larga lui utilizare în legendele și credințele folclorice și, totodată, iluzia caracterului său primordial, absolut, definitoriu. Observăm astfel că ansamblul cosmogonic popular are o funcție logică precisă: el oferă cadrul și limbajul necesare *raționalizării* cosmosului, instituie tehnicile și formele de explicare și asumare a contradicțiilor lui. În acest sistem, figurile mitologice și acțiunile utilizate au valori strict relaționale: ele nu simbolizează în sine, ca unități elementare ale ansamblului cosmogonic, ci semnifică doar ca argumente ale unei funcții (logice) esențiale: aceea a asumării și echilibrării contradicțiilor realului, a integrării lor într-un spațiu cultural și rațional profund și specific uman. Dualismul apare ca o formă de exprimare a unei perceperi categoriale profunde, întemeiate pe conștientizarea caracterului contradictoriu al universului, pe dualitatea fundamentală ce stă la temelia întregii firi. De aici își trage rădăcinile întregul sistem cosmogonic popular, de aici se dezvoltă și se constituie marele text al facerii celor ce sunt.

Stratificarea modelului cosmogonic folcloric în două etape („la început" și „după") și în două modalități distincte de alcătuire („pe dos" – *i.e.* ineficientă și „rostuită" – *i.e.* eficientă) relevă eforturile intense depuse de meditația populară pentru făurirea unei concepții profunde asupra lumii și a devenirii ei, concepția bazată pe sistemul categorial și limbajul expresiv tipice meditației mitologice. Ciudățeniile textelor populare devin astfel deplin relevante, iar aparentele lor inconsecvențe sau stângăcii se dovedesc, în esență, procedee logice și strategii narative complexe, tinzând toate către construirea unui model rațional asupra universului înconjurător.

Gramatica vânătorii

„Pleacă june la vânatu / În codrii de n-au umblatu...“ Aceste două versuri, emblematice pentru decorul și spiritul colindelor de fecior, conturează: a) *condiția* protagonistului acțiunii – junele, b) *fapta* prin care el dobândește consacrarea – vânatul și c) *cadrul* tipic în care se desfășoară aventura sa – natura sălbatică. Departe de a fi întâmplătoare, asocierea dintre cei trei termeni – *tânăr, vânătoare, natură* – este esențială, atât în ordinea formelor și a modalităților imediate de semnificare, cât și în aceea a categoriilor culturale subiacente, a sistemului „logic“ întemeietor.

Între multiplele planuri în care se manifestă termenii acestui micro-sistem l-am ales, pentru discuția de față, pe acela al „modelului inteligibil“, adică al construcției „teoretice“ prin care meditația tradițională stabilește pozițiile, funcțiile și valorile culturale specifice atât elementelor, cât și ansamblului; manevrând (în cadrul acestui model) semnele și semnificațiile, ea stăpânește (prin ordonare și semantizare) universul înconjurător și prefigurează, prin diverse combinații (cu corespondent în real sau, numai, în conceptual), ipostaze și tendințe posibile ale devenirii. Cum modelul inteligibil nu are, în culturile populare, forma unui text articulat sau a unei doctrine expuse ca atare, cercetarea este obligată să îl descopere în chiar exercițiul său, în limbajele și structurile care îl concretizează. Astfel, prin investigația științifică facem saltul de la accepțiile și rosturile contextuale ale „semnelor în acțiune“ către valorile și funcțiile categoriale ale „semnelor în sistem“, altfel spus, trecem de la limbaj la cod, de la corelația epică ori lirică la cea logică, de la sens la semnificație.

Luând colindele de fecior ca prim referent, observăm că, după spusa lor, vânătoarea nu îi este atribuită niciodată gospodarului, judelui, împăratului, cetei etc.; din contră, ea este, în mod aproape apodictic, atributul prin excelență al junelui. În al doilea rând, prin conținut și obiect, ea este extrem de diferită de ceea ce ne spun mărturiile etnografice și istorice despre vânătoarea țărănească: se face călare, cu sulița și arcul (nu prin capcane), vizează animale mari (ori chiar fantastice) – cerb, ciută, bohar, șarpe, leu – și este finalizată printr-o „luptă dreaptă“, fără înșelăciuni; în al treilea rând, vânătoarea nu se desfășoară niciodată în preajma sau în perimetrul aflat

sub controlul satului – adică în grădină, prin livezi, fânețe, țarină, pășuni, lunci ori crânguri; din contră, ea este localizată undeva „în afară", cât mai departe de zona omenescului, într-un teritoriu necunoscut și aproape inaccesibil.

Toate aceste caracteristici ne arată că între actul și protagoniștii reali și între faptele și eroii consacrați de modelul cultural, între planul etnografic și cel textual, între faptă și ideologie există o vădită neconcordanță. Astfel, dacă sintetizăm, pe de o parte, atestările și documentele legate de vânătoarea țărănească (pentru o viziune de ansamblu vezi, I. Nania, 1977, pp. 119–128, 139–149, 173–178, V. Butură, 1978, pp. 267–275, R. Vuia, 1960, pp. 364-384, Gh. Iordache, 1986, pp. 214–245) și, pe de altă parte, elementele definitorii ale modelului de vânătoare (eroică) conturate de textele colindelor (vezi, în mare, M. Brătulescu, 1981, pp. 202-216) obținem următorul sistem de criterii distinctive:

Criterii	Vânătoare țărănească	Vânătoare eroică
Spațiu	apropiat (zonele din imediata apropiere a satului)	depărtat (zone neumblate)
Timp	convenabil (nemarcat ritual, simbolic)	consacrat sau marcat simbolic
Protagoniști	ceata de bărbați, gospodarul	junele
Mijloace	unelte (capcane, plase, ciomege)	arme (suliță, arc, sabie)
Capacități umane	abilitate tehnică	arta războiului, a luptei
Contact	indirect (în majoritatea cazurilor)	direct (uneori chiar înfruntare cu mâinile goale)
Obiect	animale mici și mijlocii	animale mari (chiar fabuloase)
Scop	practic	mitico-ceremonial (aduce consacrarea și integrarea socială a junelui)
Adjuvanți	câine	cal, șoim, câine, divinități

Folcloriștii sunt de acord în a susține că, prin recuzita ei, vânătoarea eroică își trage sevele din fastuoasele vânători domnești ale Evului Mediu românesc. Ceea ce nu înseamnă că textul popular copiază textura istorică sau că modelul eroului rural este sinonim cu chipul – chiar emblematic – al domnului feudal. În fapt, colindele au preluat elementele de decor (aura somptuoasă, ținuta și armele, mijloacele și țelurile vânătorii) deoarece corespundeau structurii și funcției consacratoare inerente acestui gen folcloric. Firește că, în esență, integrarea socială a tânărului, confirmarea sa

ca om matur se putea face și prin descrierea unei vânători oarecare; i-ar fi lipsit însă forța expresivă, angajamentul simbolic, sugestia sacralizatoare. Consacrarea implică hiperbola, iar fastul și amploarea vânătorilor domnești constituiau, pentru limbajul folcloric, cea mai elocventă și cea mai concretă hiperbolă. De aceea, fie sub oblăduirea atmosferei medievale „de curte" (dintr-o perioadă de „comunitate culturală, când cultura de curte nu se deosebea esențial de cea țărănească" – M. Pop, P. Ruxăndoiu, 1976, p. 150), fie datorită forței emoționale a unei asemenea manifestări solemne „văzute, trăite și cântate de țărănimea evului feudal" (T. Herseni, 1977, p. 251), vânătoarea eroică din colinde preia și dezvoltă, în planul unor elemente figurative, o seamă din notele esențiale ale vânătorilor domnești. Cu toate acestea (sau, mai exact, dincolo de toate acestea) vânătoarea, ca semn cultural, nu funcționează, în sistemul de reprezentări specifice civilizației noastre tradiționale, numai în baza caracteristicilor și sensurilor moștenite ori transfigurate din vocabularul simbolic medieval. Valoarea, rostul și implicațiile ei semantice sunt mult mai ample, mai subtile; pentru a le înțelege în deplina lor complexitate este necesar să stabilim, mai întâi, poziția acestui semn în triunghiul menționat la începutul discuției noastre.

Astfel, dacă în planul formelor de expresie, junele se manifestă ca termenul activ al triadei (el iese din sat, caută, urmărește, vânează, se întoarce victorios), în planul de profunzime, al structurilor logice, adevăratul factor dinamizator este vânătoarea. Într-adevăr, relația dintre erou și animal (om și natură) nu se poate împlini prin sine, nu este, cu adevărat, o relație prin simpla ei enunțare. Pentru ca ea să devină efectivă, pentru ea termenii ei să intre în contact și să se influențeze (*i.e.* modifice) unul pe altul este necesară intervenția unui al treilea element: *operatorul binar*. Acesta efectuează relația, îi dă un sens și o valoare culturală, o plasează în context și, prin implicațiile conceptuale subiacente, o definește în sistemul general al categoriilor culturale. Firește, vânătoarea nu este singurul operator care mediază în relația dintre om și animal: în funcție de constrângerile „teoretice" (de problema ce trebuie rezolvată ori de intențiile semnificatoare ale gânditorilor populari) între cei doi termeni pot interveni și alți operatori: sacrificiul, actul magic, schimbul simbolic, metamorfoza, binecuvântarea etc.

În același timp, pentru că nu este un relator abstract, vidat, de conținutul cultural, pentru că, din contră, posedă un nucleu semantic și un câmp simbolic de o mare adâncime și rezonanță, vânătoarea conduce nu numai la efectuarea relației inițiale, ci și la semnificarea ei. Într-adevăr, așa cum observa cu justețe C. Lévi-Strauss, „spre deosebire de matematică, mitul subordonează structura unui sens, transformând-o într-o expresie imediată a acestuia." (1971, p. 581) Cu alte cuvinte, în acest sistem legăturile nu sunt niciodată absolut abstracte, nu sunt realizate de funcții „pure", ci de rapoarte sau elemente (cu conținut relațional) extrem de concrete, bogate în înțelesuri și conotații culturale. De aceea, vânătoarea, ca operator binar, depășește cadrul

strict logic și rosturile strict operaționale, încărcând binomul *tânăr – animal* cu multiple valori simbolice, orientându-l spre o lectură polivalentă, efectuată prin grila mai multor coduri. Astfel, atribuirea unei semnificații „civilizatoare" orientează sensul către un cod *domestic*, în care binomul inițial exprimă opozițiile și transferurile dintre sat și codru, cultură și natură. Nuanța consacratoare (sau depreciatoare) specifică vânătorii reușite (sau eșuate) așază semnificațiile în zona codului *inițiatic;* actul vânătorii are acum valoarea unei probe, a unui gest confirmator în care tânărul și animalul reprezintă obiectul și instrumentul inițierii. Prin invocarea valențelor întemeietoare ale acestui act, operatorul vânătorii poate conduce înțelegerea relației în cod *cosmogonic;* caz în care cuplul inițial este conotat de valori demiurgice, vânătorul devenind declanșatorul și artizanul unei creații în care animalul este substratul și stihia ce susține lumea astfel făurită; firește, lista exemplelor se poate înmulți, invocând codul social, magic, istoric, economic ș.a.m.d.

Dacă, prin deschiderile ei semantice vânătoarea îi permite operatorului binar să circule în și între mai multe coduri ale culturii (și, prin polivalența astfel dobândită, să fie deosebit de eficient în cadrul operațiilor de semnificare la care participă), prin disponibilitățile ei combinatorii, prin virtualitățile (logice) inerente ea poate răspunde mai multor tipuri de solicitări culturale, poate funcționa în sisteme și micro-sisteme diferite.

Trei ar fi, în opinia mea, contextele și ipostazele definitorii în care ea este utilizată de gândirea tradițională: astfel, ca *operator narativ,* vânătoarea are menirea de a „împinge" povestirea înainte, de a deschide noi serii de înlănțuiri epice; punându-i pe protagoniști într-o situație tensionată, bogată în virtualități actanțiale, ea creează un câmp de noi opoziții epice (și, prin ele, o nouă buclă a povestirii), impulsionând curgerea ei spre deznodământul dorit: dacă nu ar fi plecat la vânătoare, eroul nu s-ar fi rătăcit și nu ar fi întâlnit: o fată, un sihastru, o reprezentare malefică etc.; sau nu ar fi băut din apa vrăjită; sau nu ar fi descoperit tărâmul necunoscut ori interzis; sau nu ar fi dat de voinicul (fata, zeul) metamorfozat în animal ș.a.m.d. Ca *operator mitologic*, actul vânării se așază în centrul sistemului de corelații și opoziții care definesc textura mitului respectiv; el asigură, prin conținutul său, legarea (în expresie) a semnelor mitologice și relaționarea (în subtext) a categoriilor mitice elementare. Din această perspectivă, pe un anume plan al mitului, vânătoarea, ca operator mitologic, se opune agriculturii și se corelează cu războiul; motiv pentru care ea implică, drept atribute definitorii, virilitatea, sălbăticia, izolarea, refuzul erosului (vezi M. Detienne, 1977, pp. 75–76). Printr-o altă focalizare, ea mediază între natură și cultură, uman și animalic: „Contactul cu natura sălbatică este trăit de greci prin intermediul vânătorii. (...) Cum o dovedesc și miturile, și tragedia, omul care vânează are, în contact direct cu natura sălbatică, două fețe: vânătoarea este primul grad de desprindere din lumea sălbatică; eroii culturali ai legendelor grecești sunt, toți, vânători și distrugători de fiare sălbatice; dar vânătoarea este, în același timp, și partea sălbatică din

om: astfel, în mituri, sacrificiul unui animal vânat este, de cele mai multe ori, substituit unei jertfe omenești." (P. Vidal-Naquet, 1985, p. 32) Așa cum se observă, toate elementele invocate aici reprezintă valori de cod, adică relații și categorii generice prin care, în cadrele meditației mitologice, este gândită, semnificată și modelată lumea înconjurătoare. Operatorul mitologic este catalizatorul acestui sistem, este elementul dinamic în măsură să lege elementele și să realizeze permanenta mișcare combinatorie (întrupată în numeroase texte legate prin inversiuni și transformări reciproce) care definește universul mitologic și meditația prin mituri. În sfârșit, ca *operator logic*, vânătoarea (reductibilă la un raport de agresiune axat pe doi termeni, fie ei animal–animal, om–animal, om–om) funcționează ca un instrument clasificator: în „vasta mașinărie combinatorie" creată de gândirea tradițională ea intervine în cadrul unei „logici a sensibilului" ca un „algoritm al deducției empirice" (C. Lévi-Strauss, 1971, p. 501), ca o sinteză de operații care permite manipularea globală a unor mari pachete de unități conceptuale.

Din multitudinea sferelor de acțiune și a proiecțiilor culturale în care vânătoarea este implicată (și prin care ea se definește), mă interesează, în continuarea discuției de față, numai un anume plan: cel al relației care se instituie, prin acest operator, între natură și civilizație. De fapt, enunțați astfel, termenii sunt mult prea generali și neconcludenți; dacă ocuparea și viețuirea într-un spațiu ecologic implică stabilirea unor „frontiere", care sunt atunci granițele dintre natural și cultural, dintre umanitate și sălbăticie? Și ce statut au ele? Sau, particularizând, unde începe și unde se încheie tărâmul consacrat vânătorii?

Așa cum arătam la început, așa cum o spun și textele folclorice, junele nu vânează niciodată în perimetrul natural cunoscut și utilizat de om; el pleacă din sat, iese din zona cultivată și intră în codru, în locuri neumblate, străine, fabuloase prin neomenescul lor. Cu alte cuvinte, trece dincolo de hotarele *naturii domestice* și pătrunde în ascunzișurile *naturii sălbatice*. În felul acesta, vânătoarea nu leagă două ființe izolate, ci două sisteme; „Lupta dintre Ioan Făt-Frumos și cerb – scrie Traian Herseni – este însă absolut sigur lupta dintre pădure și șes, dintre natura sălbatică și natura cultivată (...). Unul din eroi are munți și văi adânci, cu izvoare și iarbă, deci reprezintă natura sălbatică, celălalt are curți, livezi, grâne, fântâni, boi și slugi (...) adică reprezintă natura cultivată sau, mai exact, cultura omenească în luptă cu stăpânirea naturii." (1977, p. 329) Sintagma „natură cultivată" mi se pare însă prea restrictivă: orizontul umanizat, marcat de pecetea muncii și a prezenței omului este ceva mai larg, implicând și acele spații, necultivate (pășuni, lunci, crânguri, părți din pădure), dar stăpânite prin utilizarea lor. Termenul de „domestic" surprinde mai exact ideea de contact cu omenescul, de natură care, într-un fel sau altul, a intrat în dialog cu universul culturii, devenind, prin acest fapt, parte din „lumea" civilizației. În același timp, dacă argumentul cognitiv este un criteriu pentru integrarea culturală, „necunoscutul" se

manifestă ca un factor de mitologizare. Pentru că nu au control asupra zonei în discuție, pentru că nu știu cum arată (sau ar putea arăta), oamenii satului o construiesc mental, o proiectează în simbolic și fabulos. Natura sălbatică devine astfel natură mitică, primară, fertilă, violentă și stihială. În esență, ea e ceea ce nu este natura domestică, atributele ei fundamentale nefiind altceva decât inversul unor caracteristici ale firii cunoscute. Motiv pentru care, în unele creații folclorice, acest tărâm, dintr-o „altă" natură decât cea apropiată, este descris ca locul în care nu se aud sunetele ori zgomotele specifice vieții domestice: lătratul câinilor, zbieratul oilor, strigătele oamenilor, dangătul clopotelor ș.a.m.d. Prin contrast, natura râvnită, natura „idealizată" poartă întotdeauna pecetea prezenței umane: aici se împletește vâjâitul fagului cu glasul omului, cântecul păsărilor cu tălăngile oilor, bătaia vântului cu pocnetul bicelor etc. Observăm, deci, cum criteriile distinctive ale naturii domestice (pe care cititorul le poate repertoriza cu ușurință din orice antologie de lirică populară) se situează între cultural și natural, reprezentând însemne ale prezenței omului în fire, ale împletirii dintre activitățile sale și mișcările ori fenomenele cosmosului. Deosebit de elocventă în acest sens este situația în care, temporar, o zonă ținând de natura domestică reintră în circuitul sălbaticului. Doinele de ciobănie descriu retragerea turmelor din munte ca pe o dramă, marcată fie de plânsul brazilor care rămân acum singuri, fie de invazia, în spațiul și în rosturile omenescului, a vegetației dezlănțuite sau a fiarelor pădurii: „– Alelei voi, brazi înalți / Voi, dă ce vă legănați? / – Cum să nu ne legănăm, / Că noi singuri rămânem? / Rămân stâni fără stăpâni / Și culcușuri, făr' de câini, / Struguțe făr' de oițe, / Scaune făr' de băcițe / – Vai, săracă stâna mea, / Cine v-o mai mătura? / – Mierlită cu aripa / Și vulturii cu coada. / Pe hățașul de la stână / Face ursu cotitură / Și lupu tăvălitură..." Sau: „Pe poteca de la stână / Poate crește iarba bună; / Poate crește și-nflori, / Căci cu min' nu s-a-ncâlci. / Rămâi, stână, sănătoasă, / C-acum noi mergem acasă. / Și cine te-a mătura? / Ciocârlia cu coada. / Și gunoiul cin' l-o scoate? / Vânturile când or bate." (L. Bârgu-Georgescu, 1980, pp. 540-541 și 541-542)

Deducem de aici că stihialul, explozia vegetală și fertilitatea nemăsurată constituie, în sistemul de semne al culturii noastre populare, nu numai valori opuse celor ale lumii satului, ci și însemne ale absenței acestora. Acolo unde omul intervine, natura se „liniștește", își întrerupe ritmul haotic, își temperează energiile, se domesticește; simultan însă, ea pierde ceva din (noi am spune) puritatea (dar mai corect, mai aproape de mentalitatea tradițională ar fi *curățenia*) primordială. Trei sunt semnele care au, în acest context, valoare emblematică: iarba, apa și piatra. În natura sălbatică prima crește nemăsurat, a doua este limpede, iar a treia „sună și răsună" în liniștea de neclintit a firii. Odată cu sosirea omului, cu integrarea în orizontul domestic, prima este călcată, a doua se tulbură, iar pe a treia se aude tropotul turmelor ori al cailor. Totodată, așezarea în spațiu se obține prin jocul unor opoziții axate în jurul

nucleului departe/aproape, cu polarizări diverse: sus–jos (munte / sat), sau jos–sus (prundu mării, ostrov, vadu apei / sat) sau acolo / aici (câmp, luncă, răscruce / sat). Textele colindelor excelează în utilizarea unor asemenea toposuri ale sălbăticiei. Astfel: „Pe munții de piatră, / De piatră crăpată, / O droie de ciute / Pasc și mi s-adapă, / Că-i iarba-nverzită, / Apa limpezită, / Valea răcorită". Sau „Cerbul Runcului, / Fiara câmpului / Și-a pământului, / Cerb s-a lăudat / Că nimi n-a aflat / Pe und' se hrănește, / Pe und' se umbrește; / Că dânsul prujește / Și singur își paște / Pe-ntinsa câmpie / Dalbă colilie, / Iarba unde crește / Fir găităneș-te, / 'n șase-npletește... / Că el mi' s-adapă / Cu limpede apă / La Râul-vărgat / Cu brazi semănat / Unde piatra-mi sună, / Sună și răsună, / Cerbii de s-adună / Și bea împreună; / Că el mi se culcă / Tot în vale-adâncă, /Colo sus la munte / Printre brazi mărunți./ Prin molifți uscați, / Prin carpeni vărgați..." (G. Dem. Teodorescu, 1982, p. 69 și 73–74)

Interesant este faptul că în cadrul vânătorii, fiecare protagonist parcurge un traseu identic, marcat de o ieșire și de o reintrare în spațiul propriu. Astfel, cerbul (la fel ca leul, dulful, boharul) pătrunde – pe ascuns sau fățiș – în zonele naturii domestice; prin aceasta el provoacă omenescul, căci, încălcând hotarele (nu pe cele fizice, ci pe acelea conceptuale), pune sub semnul întrebării ordinea lumii, clasificările și rolurile stabilite pentru fiecare element și sector al ei (elocventă este în acest sens o credință conform căreia „când sălbăticiunile intră-n sat, nu-i «bine»" – A. Gorovei, 1915, p. 291). Astfel, cerbul paște „Mai despre cu seară, / Pe câmp cu secară; / Mai despre cu noapte, / Tot prin grâne coapte; / Mai către ziori, / Prin grădini cu flori." (C. Mohanu, 1975, p. 53) La fel, boharul vine și strică straturile de flori din grădina fetei, dulful fură merele din pomul gazdei, leul ori șarpele amenință liniștea satului etc. În primă instanță însă fiecare dintre viețuitoarele amintite iese nevătămată din granițele naturii domestice și reintră „triumfală" în teritoriul propriu, în acel „dincolo" al naturii sălbatice.

La rândul său, tânărul părăsește lumea cunoscută, pătrunde în sălbăticie, reușește să afle ascunzișul „fiarei", o provoacă și o înfrânge (ucidere sau capturare), iar apoi se întoarce victorios în satul său. Prin traseul străbătut și prin fapta sa eroul se comportă la fel ca și victima: structural, nu este nici o deosebire între june și cerb, leu, bohar, șarpe deoarece fiecare din ei este un agresor care își atinge ținta (cu precizarea că subiectul primei „vânători" devine obiectul celei de a doua). Deducem de aici că tânărul se comportă la fel de „sălbatic" ca și animalul vânat: prin vânătoare el nu domesticește natura (așa cum procedează celelalte îndeletniciri tradiționale – cultivarea câmpului, păstoritul, meșteșugurile, schimburile comerciale ș.a.); din contră, el acționează ca și cum ar fi el însuși natură sălbatică, energie necontrolată și nedomesticită. În acest sens, numeroase cercetări de mitologie comparată au arătat că în universul arhaic ori folcloric de reprezentări, vânătorul și (în descendență) războinicul își revendică întotdeauna, ca arhetip mitologic, animalele feroce (vezi cap. *Modelul mitic al eroului în*

balada haiducească). Sintetizând opiniile de mai sus Mircea Eliade scria: „Carnasierul este vânătorul prin excelență (...) Războinicul este și el, un vânător; ca și acesta, are drept model comportamentul unui carnasier." (1970, pp. 25 și 26) Motiv pentru care, de îndată ce vânătoarea s-a consumat, de îndată ce tânărul revine în sat, trebuie asimilat și (re)culturalizat: acesta este unul dintre rosturile (de profunzime) ale orientării maritale a vânătorii, ale transformării prăzii în dar de nuntă sau pretext de laudă pentru o viitoare nuntă. Ca și în cazul „furor"-ului războinic, care solicită, pentru liniștirea și eliminarea exceselor sale, intervenția factorului feminin (vezi cap. *Modelul mitic al eroului în balada haiducească),* furia, elanul vânătoresc se sting numai după o intervenție deviatoare, după crearea unei „albii" culturale în care energiile (în surplus) strânse în actul vânării sunt canalizate și consumate cultural. Dar dacă pentru „tulburarea" și mânia războinică există texte populare în care se pune problema stăpânirii sau pierderii de sub control a acestor puteri (vezi cap. *Modelul mitic al eroului în balada haiducească),* nu am găsit însă până acum nici o construcție folclorică referitoare la vânătoarea fără margini, la excesul cinegetic dezumanizant (așa cum este el descris în miturile Greciei antice sau în unele legende medievale europene). Am întâlnit, firește, o seamă de vânători neîmplinite, o seamă de vânători care, dintr-o greșeală, au devenit pentru eroul lor o sursă de suferințe: în epică, cel mai adesea, tânărul care nu renunță la o urmărire, care-și prelungește prea mult vânătoarea, intră pe un tărâm interzis, încalcă o normă, suportă povara unei pedepse, este pus să treacă diverse probe ș.a.m.d. De asemenea, metamorfoza celor nouă fii ai unchiașului bătrân care, dând peste o urmă de cerb, „Atât au urmărit, / Pân' s-au rătăcit / Și s-au neftinat / Nouă cerbi de munte" marchează nu atât condiția ambivalentă, „blestemată" a vânătorului, cât antinomia dintre condiția animalică și cea omenească, dintre stihial și cultural. Ecourile vânătorii dispar astfel (ea este, aproape, numai un pretext) pentru a face loc acestei „dezbateri lirice" referitoare la imposibilitatea animalului (chiar în ipostaza sa „cugetătoare" de om metamorfozat) de a vieții și de a se (re)adapta la constrângerile existenței sociale („Că coarnele noastre / Nu intră pe ușă, / Far' numai prin munte. / Picioarele noastre / Nu calcă-n cenușă, / Far' numa prin frunză. / Buzuțile noastre / Nu-și beau din pahare, / Căci beau din izvoare". – M. Brătulescu, 1964, p. 122). Dar, dincolo de aceste cazuri, nu cred că există, în orizontul culturii populare românești, situații în care vânătoarea să fie conotată de ideea „hybris"-ului, de risipa sângeroasă, de dezumanizarea prin violență, de intrarea în sălbăticie pentru excesul de sălbăticie. Opinia mea este că, în sistemul de reprezentări tradiționale, tensiunea inerentă actului vânării este „temperată" prin introducerea unei „surdine" simbolice, adică prin saltul în metaforă. În colinde, saltul se realizează prin transformarea vânătorii în pretext marital, a violenței sale în argument eroic și a victimei în „dar" de nuntă; și mai spectaculoase sunt situațiile în care vânătoarea trece în sacrificiu, în care omorârea animalului este prezentată în termenii unei

jertfe creatoare. În felul acesta eroul nu vânează pentru a distruge, ci pentru a întemeia, nu omoară pentru a elimina o ființă, ci pentru a o face să renască în alt chip, să-și prelungească existența într-o altă întruchipare. Așa-numitul „testament" al cerbului, în care el arată că nunta și casa se vor ține și clădi din carnea, oasele, pielea, sângele și unghiile sale, realizează nu numai identificarea magică dintre tineri și animal (interpretabilă în termenii unor credințe de tip totemic – „mirii vor locui în trupul cerbului însuși, sau chiar, întrucât se împărtășesc din el la masa mare, devin cerbul vânat" – O. Buhociu, 1979, p. 120), ci și consacrarea vânătorii prin mutarea accentului de la violență distructivă către violența creatoare. Într-adevăr, „pentru a dura o construcție (casă, operă tehnică, dar și operă spirituală) trebuie să fie însuflețită, trebuie să primească, simultan, o viață și un spirit. Acest transfer nu este posibil decât pe calea unui sacrificiu; cu alte cuvinte, pe aceea a unei morți violente. Se poate spune că victima își urmează existența, după moarte, nu în corpul ei fizic, ci în noul corp al construcției, pe care-l însuflețește prin sacrificiul ei." (M. Eliade, 1970, p. 178)

Transferând, energiile sălbatice ale cerbului asupra casei (și familiei), mutând stihiile naturale în orizontul cultural, acest tip de vânătoare se comportă, în esență, ca o anti-vânătoare: într-adevăr, la temelia sa, stă ideea domesticirii, adică a preluării energiilor din sălbăticie și a trecerii lor (printr-o anumită tehnică) în civilizație. E drept, tehnica se sprijină încă pe un act violent, dar el nu mai funcționează ca un gest distructiv, ca o agresiune sălbatică, justificată și cerută de antinomia dintre două sisteme, în mod esențial ireconciliabile; din contră, sacrificiul apropie cele două sisteme, mediază între ele și obține, prin violența întemeietoare pe care o presupune, transferul de puteri și valori de la unul către celălalt. El înlocuiește „violența impură" cu „violența purificatoare", astfel încât aceasta din urmă devine un act creator, devine „originea a tot ceea ce oamenii au mai prețios, a tot ceea ce ei vor mai mult să păstreze. Este ceea ce spun, în forme indirecte, transfigurate, toate miturile de origine care se reduc la omorârea unei creaturi mitice de către alte creaturi mitice. Acest eveniment este înțeles ca fondator în ordinea culturală: de la divinitatea moartă provin nu numai riturile, ci și regulile matrimoniale, interdicțiile, toate formele culturale care conferă oamenilor umanitatea lor". (R. Girard, 1972, p. 135)

Prin prezentarea vânătorii ca un sacrificiu, colindele obțin, în planul formelor simbolice, o „culturalizare" a violenței, garantând, în orizontul metaforei, întoarcerea eroului, „sălbăticit" de contactul cu lumea sălbatică și de condiția sa cinegetică, în orizontul vieții civilizate. Totuși, ipostazierea vânătorii ca sacrificiu nu este, în planul formelor și structurilor culturale, un lucru ușor. Într-adevăr, sacrificiul apare, de obicei, „ca operator mitologic în numeroase povestiri unde a sacrifica este într-o relație de opoziție sau de complementaritate cu a vâna, a duce un război sau a cultiva pământul". (M. Detienne, 1979, p. 13) În esență, factorii de diferențiare sunt dați de orizontul de manifestare, de mijloacele și de țelurile fiecăreia dintre cele două

acțiuni: vânătoarea se desfășoară în natura sălbatică și are drept scop, prin violența distrugătoare, eliminarea agresorului (real ori potențial) și, prin aceasta, protejarea granițelor naturii domestice; sacrificiul are loc numai în cadrele lumii domestice și vizează, prin violența „pură", fondatoare, transferul de forțe de la un plan al existenței la altul, realizarea unui echilibru între sistemele constitutive ale firii. În primul caz, elementul care mediază între polii sistemului este vânătorul: el iese din cultură, se sălbăticește și obține, prin violență sălbatică, eliminarea dușmanului – adică echilibrarea sistemelor. În sacrificiu, rolul mediator îi revine victimei – ea trece de la un palier la altul, preia și transferă, prin violența domestică a imolării, surplusul de energie, asigură egala repartiție și simetria de forțe între diversele nivele ale ontosului. Dacă vânătoarea este orientată într-o singură direcție (dinspre cultură spre natură) sacrificiul este deschis la ambele capete: cu alte cuvinte, permite circulația valorilor în orice direcție, poate lua oricare sistem ca punct de plecare sau ca punct de sosire. În linii mari, se poate spune că el facilitează atât scurgerea energiilor dinspre natură (ori sacru) către cultură (sacrificiul întemeietor), cât și a forțelor și tensiunilor (de obicei împovărătoare) ce s-au acumulat în orizontul uman către exteriorul lui (sacrificiul expiator). În opinia mea, cele două tipuri de sacrificiu stabilesc relații diferite (ca operatori culturali) cu vânătoarea și războiul. Într-adevăr, sacrificiul expiator având aceeași orientare ca și vânătoarea (din interiorul orizontului domestic spre în afara lui), i se opune și intră în relații de substituire, de factură paradigmatică. Din această cauză (și numai cu aplicație la un asemenea tip de sacrificiu) autorii unei interesante serii de studii pot sublinia faptul că „niciodată nu sunt oferite zeilor animale sălbatice (...) cetatea se războiește cu animalele domestice; grecii împart lumea animală în două: sălbăticiunile vânate pentru pericolul ce-l reprezintă și animalele protejate pentru serviciile pe care le-ar putea aduce". (M. Detienne, J.P. Vernant, 1979, p. 17)

Totodată primul tip de sacrificiu, ocupând un interval lăsat gol (sau, mai exact, nemarcat simbolic) de vânătoare, acționând în zona de trecere din afara culturii către interiorul ei, stabilește relații sintagmatice, de asociere și conversiune cu aceasta. În consecință, el poate dubla și redimensiona semantic vânătoarea, orientând violența sălbatică, structurală ei, către o violență întemeietoare, oferind, ca operator cultural, un alt mod de a marca ruperea de sălbăticie, reintrarea și asimilarea eroului agresiv în orizontul culturii. Observăm astfel că în partea a doua a traseului cinegetic (*i.e.* ieșirea din natura sălbatică și revenirea în lumea satului) vânătoarea se cuplează cu doi operatori – nunta și sacrificiul creator, care au rostul de a „domestici" surplusul de putere, de forță distructivă acumulat de vânător; primul acționează însă la distanță, preluând și transformând în mod metaforic energiile, în timp ce al doilea se așază în imediata apropiere a vânătorii, operând conversiunea amintită în mod metonimic. Interesant este faptul că acești operatori se combină, conform „gramaticii" colindelor, în toate variantele posibile; întâlnim astfel configurația: vânătoare–nuntă (ori aluzie

maritală), marcată prin lauda satului, alaiul triumfal, elogiul adus de viitoarea mireasă, prezentarea cuplului fericit etc.; sau vânătoare–sacrificiu (cu orientare agrară, căci uciderea ciutei dă „sânge locului / și mană pământului" – vezi, pe larg, M. Coman, 1986, pp. 167–169); sau: vânătoare–sacrificiu–nuntă (în colindele în care „testamentul" cerbului descrie utilizarea sa pentru ținerea nunții și clădirea „noii case" a mirilor).

În sfârșit, în alte variante combinatorii, mai subtile din punctul de vedere al jocului operatorilor, obiectul sacrificiului nu mai este constituit de animalul vânat, ci de chiar actul vânării. Astfel, intrarea în natura sălbatică reprezintă argumentul consacrator, iar agresiunea cinegetică se consumă numai prin prezența, amenințătoare, a junelui înarmat în fața victimei sale. Renunțând la gestul violent, distructiv, „sacrificând" vânătoarea, eroul primește, în schimb, fie mireasa și nunta dorite, fie o taină a firii, a cărei cunoaștere îi sporește prestigiul și îi asigură intrarea în rândul „oamenilor buni", a celor ce cunosc și înțeleg legile vieții. Prima ipostază este concretizată de textele care istorisesc cum cerbul, cruțat de erou, l-a condus sau l-a aruncat „peste munți", la fântâna unde stă aleasa lui; a doua ipostază generează colindele în care cerbul, după ce se prezintă ca metamorfoză a unei divinități, îi dezvăluie tânărului mecanismul procesului cosmogonic; sau în colindele de pescar în care Vidra bătrână îi dăruiește, în schimbul puiului prins, un secret legat de numărul viețuitoarelor și de sfârșitul lumii.

Prin acest mecanism de echivalențe simbolice, dobândirea de cunoaștere se substituie prinderii animalului, iar înțelepciunea (captură a gândului) devine un trofeu la fel de lăudat (și de eficient în ordinea consacrării sociale) ca și victima învinsă prin forță și violență.

Într-un sistem atât de complex cum este acela al semnelor prin care oamenii culturii tradiționale și-au construit „modelul inteligibil" al realului, vânătoarea ocupă o poziție aparte, spectaculară chiar: ea este legătura din semnele culturale alese să opereze în zonele de graniță, la interferența dintre micro-sisteme; ea poate media între acestea, să efectueze trecerile și corelările, să raționalizeze procesele, de multe ori imprevizibile, de contact și interacțiune. Prin funcțiile pe care le dobândește în ordinea inteligibilului, vânătoarea, ca operator cultural, păstrând substratul său referențial, ajunge să semnifice mai mult decât semnifică activitatea concretă a vânării: ea depășește pragul elementar al evenimentului, al tehnicilor practice și al desfășurărilor istorice – care ar fi așezat-o în postura unei simple unități de lexic cultural – și asimilează, prin funcționarea la granița dintre sisteme, note și valori diverse, abilități și caracteristici relaționale. Prin toate acestea, ea devine un element de *sintaxă culturală,* un operator mental, bogat, în egală măsură, în disponibilități sintactice și în densitate lexicală. Această așezare în sistem, aceste resurse logice și simbolice explică frecvența utilizărilor sale, amploarea câmpului semantic și a posibilităților combinatorii, prestigiul și rezonanța consacratoare specifice semnului cultural numit vânătoare.

Geneze mitologice

Geneza unui personaj este unul dintre cele mai fascinante fenomene ale gândirii mitologice și, în același timp, cel mai puțin cunoscut. E fascinantă pentru că prin ea, prin dinamica ei, putem descifra legile de adâncime ale acestui univers simbolic; e puțin cunoscută, deoarece rareori cercetătorii au ocazia să surprindă pe viu fenomenul, să întâlnească, deci, mituri aflate „in statu nascendi". Cel mai adesea lucrăm asupra unor texte cristalizate, șlefuite prin ani și ani de repetare și stilizare. E un adevărat miracol atunci când cercetătorul de teren „se nimerește" tocmai în acele momente de criză în care o colectivitate umană inventează noi mituri și aduce pe lume noi personaje mitologice. Cel care se apleacă asupra folclorului românesc nu are o asemenea șansă, deoarece cultura populară are rădăcini adânc înfipte în străfundurile istoriei; structurile ei principale s-au creat de mult, iar personajele cele mai interesante ale mitologiei sale au și ele o vechime apreciabilă (ceea ce nu înseamnă că folclorul românesc e static, imobil, că el nu s-a schimbat și nu a evoluat în decursul timpului; dinamica sa înseamnă însă transformare, și nu creație „ex nihilo").

Cu toate acestea, există o posibilitate de a urmări cu gândul procesele genezei unor personaje mitologice. E vorba însă de un traseu al ipotezelor, și nu al afirmațiilor apriorice. Ne vom folosi așadar de o reconstrucție teoretică, ce presupune ceea ce s-ar fi putut întâmpla în urmă cu ani și ani; vom încerca să deducem anumite procese și etape ale gândirii arhaice, în așa fel încât mărturia noastră, chiar dacă nu se bazează pe observația directă, să aibă greutatea și puterea raționamentului științific. Este un adevăr cunoscut faptul că toate aceste figuri arhaice au o anumită funcționalitate, că, în planul imaginii străvechi despre lume a unei colectivități, ele apăreau cu anumite rosturi bine precizate. Ele interveneau în economia explicativă a unei „imago mundi", oferind soluții pentru a rezolva unele fenomene necunoscute. Dacă cineva vede brusc, în miezul zilei, o flacără ce străbate cerul, este obligat să caute o explicație prin care respectivul fenomen straniu și necunoscut să poată fi integrat în cealaltă sferă de fapte, în aceea a fenomenelor familiare și cunoscute. Omul contemporan, făcând apel la repertoriul informației sale științifice, se va gândi imediat la un meteorit.

Omul arhaic folosea și el un cod interpretativ, care *însă* nu era de natură pozitivă, științifică, ci de natură imaginară, mitologică. Pentru a explica fenomenul văzut, el trebuia să găsească o anumită ființă fantastică despre care se credea, în general, că zboară și ia forma unei flăcări (dacă nu găsea, trebuia să inventeze, deoarece nimic nu putea rămâne neexplicat și straniu în universul său cognitiv). În cazul de față el putea face apel la imaginile balaurului sau, cu mai mult succes chiar, la acelea ale zmeului. Dacă, din întâmplare, flacăra a trecut, chiar a dispărut, deasupra unui copac, atunci cu siguranță că era un zmeu, pentru că, după cum se știe, zmeii locuiesc întotdeauna în adâncul trunchiului de copac.

Exemplul – anume simplificat – pe care l-am construit aici nu trebuie absolutizat. Ființele fabulosului popular nu au numai rostul de a explica fenomene meteorologice sau evenimente ieșite din comun. Rolul lor e mult mai amplu și mai complex. În arhitectura sever ordonată și strict ierarhizată a viziunii populare despre lume, ele au menirea de a *umple locurile goale*. Nu e vorba aici numai de un proces explicativ; locurile goale nu înseamnă doar locuri necunoscute: e vorba de orice punct al acestui sistem în care apare necesitatea exercitării unei acțiuni pe care însă omul nu o poate face sau nu vrea să o îndeplinească. Pe de altă parte, dacă acțiunea nu se realizează, echilibrul lumii riscă să se piardă, dărâmând în întregime arhitectura cognitivă prin care omul a pus ordine în universul din jurul său. Aici apar (*id est:* sunt inventate) ființele mitologice, care întotdeauna *fac* ceva. Iar ceea ce fac ele vine să umple golul, vine să lege diverse niveluri ale vieții, să medieze și să ofere o imagine ordonată, închisă, asupra mersului lumii înconjurătoare. După cum am arătat mai sus (vezi cap. *Asimetriile constitutive),* dealurile, munții și văile nu sunt fenomene necunoscute; prezența ariciului, ca ființă mitologică, nu și-ar avea rostul, dacă mitologia ar trebui să ofere explicații imaginare doar ale evenimentelor surprinzătoare ori necunoscute. Pe de altă parte, ni se povestește că ariciul a făcut dealurile (prin fapta ori sfatul său). El este, deci, centrul unei acțiuni, în virtutea căreia fenomenele naturale capătă un anume sens și, prin integrarea lor într-o succesiune de istorii mitologice, o anumită consistență simbolică. Rostul acestei ființe este de a permite (cu ajutorul „poveștii" al cărei protagonist este) integrarea fenomenelor naturale într-un univers mental, într-o anumită viziune (imaginară desigur, dar ordonată, coerentă și satisfăcătoare) generală despre lume.

Dacă toate cele spuse până aici sunt adevărate, vom putea urmări felul în care se naște un personaj mitologic căutând „locurile goale" din sistemul general, locuri pe care el ar trebui să le acopere cu ființa și cu faptele sale. Dar, s-ar putea naște aici întrebarea, mai există oare locuri goale? Există în măsura în care se produc anumite mutații și unele ființe fabuloase se transformă, pierzându-și din atribute sau căpătând altele. Ele trebuie atunci să se plaseze în alt punct nodal al sistemului, dublând sau eliminând alte personaje. Există astfel o permanentă interacțiune, o permanentă

dinamică a acestor personaje, care, deși fixe în trăsăturile lor generale, pot să capete noi funcții și noi rosturi mitologice. De aceea, se poate afla care a fost nașterea unei reprezentări mitice urmărind relațiile, analogiile și tensiunile dintre ea și reprezentările ce o înconjoară. Funcția unui personaj poate, în situația dată, să explice originea sa.

Ființa imaginară pe care vrem să o studiem acum și a cărei geneză dorim să o explicăm este „cățelul pământului". Prea multe lucruri nu se povestesc despre el, iar atributele sale sunt puțin numeroase, schematice chiar. Totuși credința în această ființă este destul de puternică, iar numele ei este adeseori invocat în lumea satului (mi-aduc aminte că undeva, într-un sat, un bătrân îmi povestea cum s-a apucat odată să sape în locul de unde se zicea că se aude cățelul pământului, în speranța de a-i descoperi ascunzătoarea).

„Cățelul pământului, Câinele pământului, Țâncul sau Țincul pământului, Grivan sau Orbetele pământului este o vietate, se pare asemănătoare câinelui, dacă nu chiar un câine, care trăiește în fundul pământului, departe de sate – deci la locurile unde se fac fântâni. Câteodată iese noaptea pe fața lumii și, prin lătrăturile lui, dacă nu și prin mușcătură, caută să înspăimânte ori să vateme pe drumeții rătăciți, când întunericul este mai greu. Sunt oameni care povestesc că l-au văzut, că l-au auzit; alții spun că chiar îl aud lătrând în fundul pământului, dacă pun urechea la pământ." (T. Pamfile, 1916a, p. 367)

Iată deci o ființă fabuloasă, ființă a întunericului, despre care nu se știe prea bine dacă e asemănătoare unui câine sau nu; poate că anumite sunete scoase de ea semănau cu un lătrat și de aici ideea că ar fi un câine. Totuși, lucrul este ciudat, deoarece nu se poate crea o asemenea analogie între o reprezentare prin excelență malefică și câinele, ființă care apare în toate contextele folclorice ca un prieten și un slujitor devotat al omului (vezi M. Coman, 1995). În proverbe, legende, credințe și zicători, câinele își păstrează atributele de animal apropiat casei și supus omului (vezi T. Papahagi, 1979, pp. 127–138). Există, e drept, și câini dotați cu atribute supranaturale: din basme și balade aflăm că ei au puteri ieșite din comun, miros, văz ori auz neînchipuit de ascuțite și, desigur, cei mai fioroși colți cu putință. Dar, după cum e firesc, toată puterea lor e pusă în slujba omului: îl apără de dușmani, fie ei hoți, ciobani răuvoitori, zmei ori fioroase mume ale pădurii (vezi Ov. Bârlea, 1976, pp. 115–119).

În cazul de față însă, câinele pământului e un dușman vădit al omului. Și, dacă aceste credințe referitoare la lătratul nocturn, sau la aparițiile lui neașteptate sunt, poate, periferice, mult mai importante și revelatoare sunt atributele sale funerare: „...trei zile și trei nopți de-a rândul, cât stă mortul la început în groapă, vine la el țâncul pământului și-l întreabă: «Ce-ai venit peste mine?» Mortul îi răspunde «Am să-ți plătesc». Dar țâncul pământului nu-l slăbește și trei zile și trei nopți tot îl cihăește și-l trage de nas. A treia zi el zice: «Plătește-mi». Și mortul, de are un ban în mână, îi plătește. De nu, i se roade nasul, de merge omul slut la judecata de apoi". (T. Pamfile, 1916a, p. 368) Iată, deci, că această aprigă întrupare a lumii subpământene nu poate

fi îmbunată decât prin darul ritual, acel binecunoscut bănuț cu care mortul pleacă întotdeauna pe drumul fără de întoarcere. Dacă nu e satisfăcut, cățelul pământului are un fel ciudat de a se răzbuna, mâncând nasul mortului (desigur nu pentru a-l sluți la Judecata de Apoi, deoarece rosturile sale mitice nu au nimic comun cu credințele creștine).

Ne-am putea întreba mai întâi ce caută „cățelul pământului" aici, la granița lumii de dincolo, și de ce este el un paznic atât de rău și de neînduplecat? Răspunsul e simplu: pe o arie ce cuprinde aproape toate civilizațiile indo-europene câinele e un animal psihopomp, un animal legat de universul morții, care are menirea de a păzi intrarea în infern sau de a conduce sufletele celor dispăruți pe ultimul lor drum (vezi J. Chevalier, 1974, vol. III, pp. 18–26). Astfel de ființe fabuloase (precum Cereber din mitologia greacă) stau la poarta lumii subpământene sau sunt, ei înșiși, această intrare și lume (asemenea celor doi lupi sacri ai lui Odhin, care îi înghit pe cei dispăruți). „... paznic al lumii de dincolo (legând ideea de paznic cu aceea de devorator) câinele poate sta și ca un simbol al însăși lumii de dincolo; în mitologia greacă, Cereber, în Egipt, Anubis, în mitologia germanică Garmur". (Ad. de Vries, 1976, p. 138)

Deci câinele este un simbol aproape universal al lumii de dincolo; și totuși, excluzând apariția cățelului pământului, nicăieri în folclorul românesc câinele nu apare cu funcții psihopompe. Cu alte cuvinte, nu vom întâlni nici imaginea câinelui ca paznic al lumii de dincolo și nici pe aceea a câinelui-ghid, ce arată secretele potecilor ascunse din „lumea fără dor". E drept, ecouri ale acestor funcții apar în chipul unor câini miraculoși, dar care sunt „ghid" pentru oamenii din lumea de aici, nu din cea de dincolo. În balade, câinele Doica îi arată stăpânului său drumul pe care au fugit cei care i-au furat turma (vezi O. Buhociu, 1979, p. 316). În legendele referitoare la întemeierea Moldovei, câinele Molda e cel care, luând urma zimbrului, își conduce stăpânul spre noile plaiuri ale acestei țări. Dar nicăieri nu apare ideea de trecere în lumea de dincolo, nicăieri câinele nu se mișcă și pe alt plan decât acela al existentului. De altfel, dovada supremă o aflăm în bocete: aici ar trebui să găsim și câinele (în virtutea simbolismului său chtonian) fie așezat la poarta lumii infernale, fie hălăduind în inima ei, la răscruci, pentru a conduce mortul pe drumul său fără întoarcere. Și totuși nicăieri, în nici un text popular, câinele nu apare cu asemenea rosturi. Mai mult chiar, în locul lui apar alte animale: lupul, ursul, vulpea și vidra. Nici unul dintre ele nu este un animal domestic; în folclorul românesc nici o ființă domestică nu apare în arhitectura lumii de dincolo; ar fi aici un argument pentru excluderea câinelui din bestiarul funerar; pe al doilea, îl vom aduce ceva mai departe. Dar înainte mai e un aspect ce trebuie lămurit.

Un bun cunoscător al lumii folclorului românesc, savantul Octavian Buhociu, consideră că lupul e totuna cu câinele. „După felul cum câinele simte urma și nu o pierde, întocmai ca și lupul cu care în aceste credințe se identifică, a devenit și un «călăuzitor

de suflete» (psihopomp) în lumea cealaltă, ca în bocetele numite «ziorile de ziuă», ceea ce e credința cea mai veche și poate cea mai generală". (O. Buhociu, 1976, p. 317) Dar, în ciuda acestei afirmații apodictice, în capitolul dedicat literaturii funerare, autorul citat nu poate identifica nici măcar un singur caz în care câinele (numit ca atare) să fie situat în spațiul chtonian. Câinele, ca animal, e înrudit cu lupul; ca ființă mitologică are unele trăsături comune: colții miraculoși, cunoașterea drumurilor, aspectul de animal adjuvant din basme etc.; dar toate aceste puncte de contact nu sunt suficiente pentru a stabili o identitate totală. Câinele mitologic nu este lupul mitologic. Atât timp cât bocetele vorbesc de lup, ele se referă la lup, deoarece oamenii colectivității rurale știau (și știu) foarte bine ce valențe sacre poate avea fiecare din animalele lumii înconjurătoare. Iar dacă ei nu amintesc de câine, nu îl numesc direct și nu îl prezintă ca pe o ființă activă înseamnă că ei nu cred în rosturile și puterile sale din lumea infernală. Pornind de la situația dată, se poate afirma că acest animal, câinele, nu are, în folclorul românesc, valori chtoniene vădite. El păstrează urme vagi, ecouri, ale unor asemenea atribute, dar nu își găsește locul în universul funerar românesc.

Desigur că după o asemenea afirmație severă trebuie să urmeze o întrebare firească: de ce? O parte a răspunsului s-ar putea afla în observația de mai înainte: animalele domestice, necesare și iubite de om, nu apar în lumea sa funerară. Nici oaia, nici boul, nici calul nu pot fi întâlnite aici, și faptul acesta ne îndeamnă să credem că ele nu se potrivesc, prin structura lor simbolică și sacră, cu structura sistemului simbolic funerar. Dar răspunsul la întrebarea de mai sus se leagă și de funcțiile și valoarea mitologică ale cățelului pământului.

După cum am văzut, el păzește porțile lumii de dincolo, având însă o atitudine răuvoitoare, aproape malefică. El apare nu numai ca un paznic, ci și ca un dușman al mortului. Iar gestul său malefic suprem constă în a-i roade nasul. Ce semnificație poate avea acest act? Credințele populare, printr-o resemnificare mai recentă, a unei vechi imagini mitologice, vorbesc de „sluțirea" mortului, de faptul că el va merge astfel la Judecata de Apoi. Motivația este de sorginte anecdotică și nu se potrivește nici cu rosturile cățelului pământului și nici cu sistemul general al religiei creștine. Pe de altă parte, imaginea mortului sluțit, cu nasul tăiat ori dispărut, e una de o deosebită putere sugestivă. Ne putem aminti aici de pedeapsa și supliciul la care a fost supus Spătarul Milescu, în semn de dezonorare și coborâre din rangul boieresc; în aceeași sferă de idei să nu uităm de vestitul scandal ce a izbucnit în Athena antică, în perioada războiului peloponeziac, scandal în care Alcibiade și alți tineri au fost acuzați de profanarea misterelor sacre și de sluțirea statuilor lui Hermes. Textul grec nu este clar în acest sens, dar putem înțelege faptul ca pe o mutilare a feței zeului, mutilare care viza nasul ori urechile chipurilor divine.

Vom găsi însă într-un roman scris în secolul al II-lea al erei noastre, de către retorul latin Apuleius, o imagine mai interesantă, mai plină de sensuri. În acest roman,

Măgarul de aur, autorul ne povestește tribulațiile personajului său, transformat, dintr-o eroare, în măgar. Lumea operei e plină de sugestii și aluzii referitoare la credințele epocii, la orizontul magiei și al demonologiei. Între altele, apare aici o foarte interesantă și ciudată povestire. Astfel, în timpul unui ospăț i se cere unui personaj, Telefron, să istorisească felul în care și-a pierdut nasul. Aflăm acum că undeva, în Milet se pare, eroul nostru s-a angajat să stea și să vegheze întreaga noapte lângă corpul unui demnitar ce murise. Misiunea sa nu era ușoară deoarece, se spune, nenumărate vrăjitoare dau târcoale mortului, pentru a pune mâna pe diverse părți ale corpului său, care, după cum se știe, sunt deseori folosite în scopuri malefice de către aceste temute și nedorite apariții nocturne. În timpul nopții, eroul nu rezistă farmecelor cu care vrăjitoarele împânzesc camera și adoarme. Dar și aici se întâmplă lucrul ciudat, atunci când vrăjitoarele strigă mortul pentru a-l chema la zborul și sabatul lor nocturn, primul care se ridică și le iese în întâmpinare este tocmai eroul nostru: hazardul făcea ca el să aibă același nume cu personajul decedat. În urma acestei aventuri, el își va pierde nasul, pe care vrăjitoarele i-l retează pentru a-l folosi la farmece.

Din toată povestea ne interesează faptul că nasul e țința unor acțiuni malefice, că e râvnit de ființele nopții și că poate fi folosit în fel de fel de farmece răuvoitoare. Mai mult chiar: cine pune mâna pe nasul mortului poate să ia în stăpânire întreaga sa ființă – mortul astfel ciuntit se transformă în strigoi și poate fi folosit în fel și fel de acțiuni demonice. Astfel, dincolo de anecdoticul situației (al cărei aspect hilar e deplin amplificat în romanul lui Apuleius), rămâne valoarea simbolică a nasului și legătura dintre nasul slujit și lumea strigoilor. Lucrul nu este nefiresc deoarece: „Nasul este un loc prin care sufletul părăsește corpul și prin care spiritele rele intră în el. De aceea a «închide» nasul cu oase de pește – ca la populațiile Celebilor, cu dopuri ca la eschimoși, ori cu bucăți de jad ca la chinezi, nu numai că nu lasă sufletul să «fugă», dar și protejează corpul contra spiritelor rătăcitoare, care i-ar putea cauza multe rele și nenorociri.“ (M. Leach, 1949, vol. II, p. 802)

În cazul nostru, cățelul pământului apare ca ființă malefică, mult mai apropiată de orizontul demonologiei decât de acela al riturilor funerare. El pleacă de la un cadru simbolic legat de câinele funerar (stă pe fundul pământului, întâmpină morții) pentru a configura un chip malefic, demonic (împiedică trecerea lor în lumea de dincolo, le pricinuiește răul suprem – prin roaderea nasului îi transformă în strigoi; latră noaptea și îi sperie pe drumeți, fiind el însuși o apariție nocturnă răuvoitoare). De aceea, el e mai puțin un ghid și un „frate“ al mortului și mai degrabă un dușman sau oricum un obstacol în calea lui. Poziția sa este ambiguă și ea vine să se plaseze în continuarea poziției ambigue a câinelui. Acesta s-a desprins de orizontul funerar, lăsând acolo un loc gol. Cățelul pământului, ființă originar malefică, tinde, tocmai prin deplasarea câinelui, să ocupe acest spațiu. Dar atributele sale demonice nu îl fac apt pentru un asemenea rol. El este când atras, când respins, creând astfel un chip

ambivalent: el e paznic, dar e răuvoitor; e numit câine al pământului, dar nu se știe precis dacă e într-adevăr imaginat ca un câine; cere vamă ca preț al trecerii în lumea de dincolo, dar în același timp, e mai tentat să oprească trecerea „sluțind" mortul.

Iată de ce chipul acestui personaj s-a născut din necesitatea de a umple un gol, de a ocupa un loc mitologic, pentru care el nu era însă făcut. Prin numele său, el se apropie de câine; deci ar putea să-i țină locul; prin faptele sale, prin conotațiile sale mitologice, el se depărtează; de aici dificultatea realizării unei substituiri perfecte. Și atunci, se naște din nou întrebarea cine ia locul câinelui? Cine îi preia funcțiile funerare?

Urmărind bocetele funerare vedem că lupul, vulpea, ursul și vidra apar ca „frați" ai mortului, ca animale–ghid ce-l conduc prin lumea de dincolo. Dar dintre ele doar unul singur apare și ca paznic al acestei lumi: Vidra. Ea este un păzitor al porților dintre lumi, dând numele său chiar uneia dintre intrări: Vidrosul, afundul de mare prin care mortul trebuie să treacă în ultimul său drum. Aici, la „bradul zânelor" vidra are alături de ea șarpele și șoimul; dincolo, în inima acelei lumi, apar lupul și vulpea; singura care circulă între cele două niveluri, care face trecerea de la unul la altul, este vidra. Motiv pentru care, rolul ei este identic cu acela al câinelui din mitologiile antice menționate mai înainte. Observăm, deci, că în spațiul mitologiei românești, locul câinelui chtonian este luat de vidră. Cum de s-a ajuns atunci la această schimbare de funcții? Ce trăsături, ce aspecte simbolice specifice au favorizat înlocuirea câinelui cu vidra? Și care e legătura dintre ele și cățelul pământului? Ipoteza pe care vreau să o susțin aici este aceea că ele reprezintă etapele unui traseu, ale unui proces complex de transformare, etape prin care câinele a fost treptat eliminat din mitologia funerară și înlocuit cu ființa apelor, cu vidra. Cauzele înlocuirii stau într-o schimbare fundamentală a imaginii populare despre lumea de dincolo, într-o restructurare totală a geografiei acesteia.

Pentru a demonstra ipoteza de mai sus să urmărim acum câteva serii paralele de date mitologice, deosebit de interesante și revelatoare.

a) Studiind conturele vidrei în mitologia universală vom observa că – fapt interesant – acest animal se bucura de o mare popularitate (sacrală) mai ales în zonele din afara Europei. Atestările sale pe vechiul continent sunt mai mult decât sărăcăcioase: din materialele pe care le-am putut studia am aflat de existența ei doar în ciclul epic irlandez unde „Cuchulain începe seria faptelor sale omorând un câine și o termină – câteva clipe înainte de a muri – omorând o vidră". (J. Chevalier, 1974, vol. III, p. 147)

Același autor asigură că simbolismul vidrei e complementar celui al câinelui și că ea întregește profilul unui cuplu psihipomp; dar în sprijinul acestei idei nu are altă mărturie *decât bocetele românești.* Că vidra e un animal cu posibile implicații funerare e un fapt dovedit de atestările etnografice din America de Nord, Africa ori Asia; asemenea sugestii mitologice pot fi citite și printre rânduri din unele contexte în care apare vidra în culturile europene: spre exemplu, două personaje din mitologia nordică

– Sigfried și Ottar – își află moartea îmbrăcați în haine făcute tocmai din piele de vidră (vezi Ad. de Vries, 1976, p. 353). Dar că vidra e un animal psihopomp și, mai mult chiar, un corolar în plan acvatic al câinelui mitic, iată o aserțiune care nu poate fi decât o teză apriorică ori o simplă observație conjuncturală, atât timp cât nu se dovedește de ce se substituie vidra câinelui psihopomp și de ce acest fenomen se petrece *numai* în literatura mitologică românească. Trebuie să mărturisesc totodată că, deși cuvântul „vidră" ne vine din limbile slave, nu cunosc nici un text ori vreo situație epică din mitologiile slave în care vidra să apară cu funcții psihopompe. E aici un punct pe care cercetători mai avizați îl pot afirma ori infirma, completând profilul mitic al acestui controversat animal. Pe de altă parte, vidra e numită și „câine de apă", iar în bocete este invocată „vidra lătrătoare". Epitetele respective o apropie de profilul câinelui și transferă asupra ei o seamă din conotațiile acestuia. Dar ele nu au decât valoarea unor simple analogii, a unor simple mutații lingvistice. Pentru a trece la substituirea și transferul de ființe mitice e nevoie de un substrat cultural mult mai adânc. Vom afla răspunsul în faptul că vidra e un cunoscut animal de apă, devenind astfel posesoarea și păstrătoarea secretelor și a căilor ascunse din lumea acvatică.

b) Lucrul acesta este revelator și se corelează cu o particularitate frapantă a geografiei funerare românești. Din datele Antichității aflăm că întâlnirea cu morții se face prin grote, peșteri sau alte orificii oare brăzdează ici și colo suprafața scoarței terestre. Pe aici urcă sufletele morților atunci când sunt chemate, pe aici coboară eroii inițiați în periplul lor spre inima Infernului. Aici prezența câinelui – animal terestru prin excelență – ca paznic al porților subterane și ca ghid al labirinticelor căi este mai mult decât firească. Nicăieri însă în folclorul nostru nu există asemenea „porți" pământene ori intrări subterane. Contactul cu lumea de dincolo, dialogul mitic și ritual cu cei dispăruți se poartă *numai pe ape:* fântânile, izvoarele, apele curgătoare (Sâmbăta morților), marea sunt singurele puncte de întâlnire și de comunicare între cele două lumi. Bocetele descriu clar drumul mortului ca o trecere peste mare (prin bine-cunoscutul Vidros), iar hrana rituală pentru cei morți se trimite totdeauna pe firul râurilor. Apele curgătoare „și-napoi ne-ntorcătoare" apar ca un simbol al morții, iar izvoarele și fântânile sunt toposurile predilecte în care sălășluiesc duhurile celor dispăruți. Această mutare de accent de la terestru la acvatic este cheia care explică de ce câinele psihopomp este înlocuit cu o reprezentare complementară lui: vidra. Ea îi preia rosturile mitice, căci cine altcineva decât o ființă ce știe „seama apelor" ar putea conduce sufletul în lungul său periplu peste „marea cea mare". Ultimele ecouri ale funcțiilor funerare ale câinelui se regăsesc la acel surghiunit în adâncuri cățel al pământului; văduvit de menirea sa originară, el continuă să dea târcoale mortului, căruia, atrăgându-i parcă atenția că înseamnă și el ceva, îi cere plată pentru a-l lăsa să treacă în lumea de dincolo. Simbolismul său este aici inversat, căci din prieten și ghid el devine dușman și obstacol. Prestigiul său ritualic de odinioară s-a transformat

în atribut malefic; el trebuie plătit, trebuie îmbunat, nu pentru a fi asociat în peripul funerar, ci pentru a fi îndepărtat din calea mortului. Pe de altă parte, vidra („câinele de apă", deci) devine „sora" și ghidul mortului, cea care îl va conduce pe traseul ce trece prin atâtea vămi acvatice.

Astfel, adevărata trecere și adevăratul transfer de funcții mitologice s-a făcut de la câine la vidră. Mutarea accentului geografiei funerare de la pământean la acvatic a dus la scăderea prestigiului chtonian al câinelui și la înlocuirea lui cu vidra. Ea devine paznic și ghid al lumii infernale, în timp ce câinele se limitează la a fi un animal cu rosturi mitologice solare sau cu funcții epice circumscrise în sfera miraculosului, a basmului popular. În schimb, vidra ocupă o poziție mai importantă în sistemul mitologic arhaic (poziție singulară, după câte se pare, pentru întreaga arie europeană), mediind între cele două lumi și simbolizând trecerea de la una la alta. În acest spațiu de transformări și resemnificări mitologice, cățelul pământului are o poziție incertă, rătăcitoare și ambivalentă. Înrudit (cel puțin nominal) cu câinele, înrudit și cu lumea subpământeană, ancorat în universul malefic al vrăjitoriei, specializat în apariții nocturne răuvoitoare, el încearcă să-și contureze un chip aparte, pentru a ocupa un loc (în complexa țesătură a ființelor mitice) care mereu e ocupat dinainte sau care, uneori, nu i se potrivește. Geneza lui a stat sub semnul tendinței de a înlocui câinele cu un personaj înrudit și oricum, parcă mai fabulos, mai puțin cunoscut și mai apropiat de ecouri cosmogonice. Astfel (cred), „țâncul pământului", ființă a adâncurilor, implicată, după unele legende, în facerea lumii, a devenit „cățelul pământului". Prin aceasta, el a început să fie activ, ocupându-se de soarta mortului; pe de altă parte, rezonanțele sale malefice l-au îndepărtat de menirea firească de ghid și frate al mortului, apropiindu-l de lumea stranie a vrăjitoriei; în consecință, vocația sa de animal psihopomp a fost diminuată și redusă la firave ecouri simbolice. Iată de ce cățelul pământului rămâne la marginea universului funerar românesc ca o ființă care mereu „nu dă pace" și mereu ar vrea să atragă atenția asupra prezenței și a rosturilor sale. Dar, într-adevăr, glasul său se aude de departe, prea de departe, din adâncul istoriei și al evoluției mitologiei populare românești.

Transformările narative în istoria mitului şi geneza textului literar

Textul folcloric apare ca un sistem complex de planuri elementare: în stratul său cel mai adânc ar sta *schema logică*, adică suma de categorii mitoură; strâns legată de ea este *schema secvențială*, înlănțuirea de „funcții" care articulează întregul conținut narativ; în imediata apropiere se află nivelul *rolurilor,* adică al transpunerii relațiilor abstracte dintre funcții într-o materie vie, în care acțiunile sunt împlinite de o seamă de „personaje", fie ele reprezentanți ai umanului, zoologicului ori vegetalului; urmează apoi nivelul *formelor narative,* adică al zonei în care ansamblul secvențelor „personificate" este transpus în cuvânt, cu adaosul firesc de variații și determinări strict lingvistice și cu acea deviere specifică, datorată intervenției unor factori de natură stilistică și retorică; pe un palier învecinat se află *atributele de gen,* adică acele determinări de construcție, de așezare a întregului și de orientare a semnificației generale, care sunt ecoul și urmele, în planul conținutului respectiv; ultimul nivel este dat de *orizontul semantic;* sunt aici cuprinse codurile culturale și sensurile posibile prin care un text este asumat și interpretat de o colectivitate umană, într-un anumit moment; codurile și sensurile nu sunt infinite, dar nici nu sunt limitate ori strict determinate: în fapt, textul nu realizează un sens, ci o „proiecție de sens", care implică, în funcție de numărul, tipul și structura codurilor interpretative, o anumită „arhitectură" a înțelesurilor sale.

Substanța și funcția unui text nu se află în raporturi de corespondență biunivocă, iar atributele narative nu sunt identice cu cele funcționale. Conținutul epic al unei povestiri nu determină poziția socială și rostul ei cultural; invers, acestea din urmă nu stabilesc conținuturi și structuri epice irevocabile. Nu vreau să spun prin aceasta că între conținuturi și funcții nu există nici o legătură, că ele sunt dimensiuni izolate și autonome ale textului; vreau să arăt însă că legătura nu este nici una unidirecționată și nici una ierarhică și că ea nu corespunde nici unei necesități de factură legică și nici unei constrângeri de natură logică. Principiul care definește relația funcție – conținut este acela dintre cerere și ofertă, adică cel al jocului dialectic dintre solicitările contextului socio-cultural (creator de funcții, de atribute de gen și de

vectori de sens) și resursele de combinare și semnificare ale conținutului narativ (generatoare de forme epice, de direcții posibile de amplificare ale lanțurilor secvențiale și de virtualități semantice). Astfel, în punctul de întâlnire (*i.e.* în actul povestirii) dintre presiunile externe (sociale și istorice) și disponibilitățile interne (vocabularul narativ) rezultă un text literar, cu formă definită, cu orizont semantic, poziție culturală și rost social bine precizate. Acesta ar fi, în opinia mea, modelul elementar și generic de producere a unui text, într-o civilizație de tip oral. Cu precizarea că înțeleg prin „text" mai mult decât simpla concretizare prin cuvânt a unui șir de funcții epice. Textul reprezintă, în accepția de aici, *tot* ceea ce concură la realizarea acestei forme, fiind înțeles ca o constelație de elemente și niveluri de constituire specifice (unele mai „concrete", altele mai „abstracte", unele mai evidente, altele mai ascunse).

Evident, textul nu este o entitate imuabilă, mereu aceeași și mereu egală cu sine. Din contră, pentru că circulă în spațiu și timp, pentru că suportă influențele unor contexte socio-culturale diferite, textul se schimbă mereu; fapt care îi afectează atât structura de ansamblu, cât și trăsăturile specifice fiecărui nivel în parte. Nu cred însă că modificările pe care el le suportă atacă în mod izolat fiecare nivel al său și nici că mișcarea lor are loc „gradat", de la exterior spre interior, prin epuizarea treptată a fiecărui palier. Din contră, cred că dinamica unui text este o realitate dialectică, ce atrage în vâltoarea ei toate elementele sale. Modificările narative corelează două sau mai multe niveluri și declanșează un lanț de transformări, ce pot fi în unele planuri mai ample, în altele mai puțin sesizabile, în unele mai rapide, în altele mai lente, în unele decisive, în altele doar superficiale. Între palierele și elementele supuse transformării nu se pot stabili relații cauzale directe și orizontale, ci, mai degrabă, lanțuri cauzale complexe cu mișcări circulare și cu efecte multiple. Aproximând, se poate spune că principiul lor nu este acela al cauzalității mecanice, ci acela al cauzalității biologice, bazate pe interacțiuni variate și pe „feed-back".

Dintre toate transformările narative, una mă interesează în mod deosebit, și anume *inversiunea*. Prin opțiunea de față, orientez analizele ce vor urma către nivelul *rolurilor*, deoarece aici se produc acele modificări spectaculoase care fac ca un personaj pozitiv să devină contrariul său, ca o victimă să devină prigonitor, ca frații să se transforme în dușmani sau ca atributele tipice unui personaj să fie propulsate în sfera celuilalt. Pe de altă parte, inversiunile de roluri nu se produc în mod automat ori miraculos; de asemenea, ele nu sunt fenomene izolate în viața unui text. Din contră, inversiunile sunt aspectul cel mai vizibil al unui proces complicat și subtil, ce pune în mișcare mai multe niveluri ale textului, într-un fel de rotire perpetuă care asigură propagarea unei povestiri prin epoci și medii diferite. Ipoteza pe care îmi propun să o demonstrez aici este aceea că rolurile se inversează în condițiile în care se produce o schimbare de „poziție" funcțională, astfel încât textul „sare" de la un statut socio-cultural la altul, adică de la o categorie de gen la alta. Corelația dintre atributele de gen și

sistemul de roluri narative nu funcționează însă ca o legătură mecanică și directă: ea este mediată de un al treilea factor, codurile culturale. Ipoteza noastră este următoarea: *ori de câte ori poziția culturală a unui text se schimbă (adică este pus să facă față unor noi solicitări de context), nu se pot produce decât două operații: a) textul păstrează vechile înțelesuri și deci vechile coduri care-l determină (și atunci inversează rolurile); b) textul pierde codurile consacrate și își construiește o altă „proiecție de sens" (iar atunci are loc o inversare a rolurilor).*

În consecință, inversiunile narative îmi apar ca „urmele" istoriei unui text, ca prețul pe care el îl plătește atunci când o civilizație încearcă să păstreze, în ciuda modificărilor de context socio-cultural și în ciuda apariției unor noi cerințe și funcții culturale, vechiul orizont semantic, vechea unitate și structură a codurilor explicative. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că acest efort conservator duce la menținerea acelorași sensuri, a acelorași valori culturale. Prin timp, un text este „citit" în mod diferit, este proiectat în coduri particulare diferite. Dar nu „exegeza" concretă contează acum, ci orizontul cultural în care ea are loc. Menținerea codurilor nu înseamnă – din punctul meu de vedere – menținerea aceleiași interpretări, ci păstrarea aceluiași *nivel al interpretării,* a aceleiași ierarhii a orizonturilor semantice. Cu alte cuvinte, ea înseamnă *păstrarea unor coduri majore*, a unor sisteme de opoziții înglobante, cu mare putere de integrare a realității înconjurătoare. Vorbesc deci despre schimbarea codurilor (sau, mai exact, a tipurilor de coduri) doar atunci când de la opoziții puternice se trece la unele slabe, minimale, fără capacitate de integrare, cu valori strict intra-textuale (ca în cazul „saltului" de la opozițiile majore ale mitului la cele „în miniatură" ale basmului; un mit acceptă mai multe interpretări și coduri, dar rămâne mereu în același orizont de interpretare, atât timp cât ele pun în mișcare sisteme complexe de opoziții majore, corelând multiple fațete ale realității și menținând astfel polivalența semantică a mitului și, implicit, liminaritatea sa).

Pentru o înțelegere cât mai adâncă și exactă, conceptul de inversiune trebuie să fie strâns legat de conceptele de structură și de transformare structurală. În opinia lui Claude Lévi-Strauss, acestea din urmă sunt fețele aceleiași monede, constituind două „realități" inseparabile, care se determină și clarifică reciproc. „Există, într-adevăr, o strânsă relație între noțiunea de transformare și cea de structură. (...) Nu este structură decât acea aranjare care corespunde acestor două condiții: ea este un sistem stăpânit de o coeziune interioară; această coeziune, inaccesibilă celui ce observă un sistem izolat, se dezvăluie în studiul datelor prin care se identifică proprietăți similare în sisteme aparent diferite." (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 28) Cu alte cuvinte, o structură nu se definește prin ceea ce este ea, ci prin ceea ce poate fi sau deveni; astfel, „trăsătura specifică a unui sistem de semne este aceea de a fi transformabil sau, altfel spus, de a fi traductibil în limbajul altui sistem." (idem, p. 29)

Aceeași idee, așezată într-o perspectivă diacronică, duce la concluzia că „împrumutul unui mit nu este o simplă desprindere (de original – n.n.) prin care, odată cu trecerea timpului, ne-am îndepărta, în mod arbitrar, de modelul inițial, ci este un ansamblu de transformări regulate." (Dan Sperber, 1974, p. 88) Sau, cu o formulă mai plastică (și mai retorică) a lui C. Lévi-Strauss: „...a povesti («conter») nu înseamnă altceva decât poveste zisă încă o dată («conte redire»), ceea ce se poate scrie, și poveste contrazisă («contredire»)." (C. Lévi-Strauss, 1971, p. 576) Deducem de aici că un text narativ ființează nu atât ca unitate constituită, cât ca traseu al unor transformări prin care el își făurește vremelnice înfățișări. La rădăcina acestor transformări stă, ca element de bază și ca mecanism fundamental, *inversiunea*: „Există un aspect al metodei noastre asupra căruia, în aceste ultime pagini, trebuie să insistăm în mod deosebit: departe de a căuta să stabilim unicitatea și exclusivitatea vreunei scheme mitologice, noi recunoaștem că orice schemă, oricât de fundamentală ar părea ea, generează în mod normal contrariul său, fie prin efectul imediat al unui joc de oglinzi, fie prin acela al unei elaborări termen cu termen." (idem, p. 554)

Pornind de la observațiile de mai sus, antropologul francez și-a construit edificiul impozant al *Mitologiilor* sale pe temelia transformărilor și inversiunilor narative ce pot fi identificate în tradiția orală și în corpusul epic al populațiilor din cele două Americi. O lectură atentă a lucrărilor sale ne arată însă că, în aceste cărți, inversiunea este privită și analizată numai dintr-o perspectivă semantică (sau, mai exact, dintr-una predilect semantică). Pentru Lévi-Strauss, schimbările de gen sunt neesențiale (de altfel, în practica cercetării, el nici nu distinge între mit, basm, poveste cu animale ș.a., considerându-le pe toate ca epifenomene ale aceleiași mentalități și ale aceleiași tendințe a spiritului primitiv de a clasifica în și prin poveste). La rândul lor, schimbările de roluri sunt dotate cu o valoare secundară, ele fiind văzute ca ecoul (uneori, am impresia, chiar mecanic) al jocului dintre coduri și sisteme logice de clasificare. Astfel, pentru C. Lévi-Strauss, mecanismele inversiunii sunt în primul rând semantice (vizează codurile explicative) și abia în al doilea rând (și în mod mai puțin elocvent) narative. Astfel, ca să folosim un exemplu citat de antropologul francez (1973, pp. 169–170), într-o poveste în care apar un rege și o păstoriță, modificarea nu afectează rolurile epice de „rege" și de „păstoriță", ci codurile prin care ele sunt interpretate: opoziția înalt/jos (pe care C. Lévi-Strauss o înțelege într-un „cod" social, ca distincție între o poziție privilegiată și una obișnuită sau chiar periferică) poate fi înlocuită cu aceea dintre nefericit/fericit (cod psihologic) sau bătrân/tânăr (cod vitalist, eventual cosmogonic). Din punctul de vedere al sistemului pe care l-am dezvoltat până aici și din punctul de vedere al relației triadice pe care o propun, pot spune că antropologul francez a studiat doar o formă și un caz privilegiat al inversiunii: acela în care, sub presiunea schimbărilor de context și funcție, se modifică mereu codurile, păstrându-se, în general, aceeași structură secvențială și aceeași repartizare de roluri.

Preocupat îndeosebi de mecanismele logice ale „gândirii sălbatice", de jocul și dinamica subtilă a codurilor culturale prin care aceasta își asumă realul și îl gândește prin povestea mitologică, C. Lévi-Strauss a fost mai puțin interesat de viața textului propriu-zis, de transformările și evoluția sa concretă. Cu câteva excepții însă... Excepții remarcabile, deoarece găsim aici germenii unor idei interesante și extrem de fecunde.

În volumul *Antropologie structurală* (II), urmărind circulația unui mit de la o populație la alta și totodată procesul „stingerii" sale, C. Lévi-Strauss remarcă faptul paradoxal și oarecum neașteptat că mitul nu moare, nu dispare cu totul, ci se transformă în contrariul său. Atunci când, prin transmitere, se pierd elemente esențiale din structura sa și când, în noile medii ce îl receptează, el nu găsește nici contextul socio-ceremonial inițial și nici „un orizont de așteptare" adecvat, textul mitologic își inversează (dintr-odată) toate elementele, dobândind o nouă vitalitate și o nouă putere de impresionare. „Atingem astfel o proprietate fundamentală a gândirii mitologice, pentru care am putea căuta și în alte părți exemple: când o schemă mitologică trece de la o populație la alta, când diferențele de limbaj, de organizare socială și de gen de viață fac dificilă transmiterea și înțelegerea ei, mitul începe să se încețoșeze și să piardă din substanța sa. Dar se poate sesiza un pasaj-limită, unde, în loc să dispară definitiv, pierzând toate conturele sale, mitul se inversează și redobândește o parte din precizia sa." (C. Lévi-Strauss, 1973, p. 223)

Spuse așa, lucrurile au o aură „mitologică" și par doar o frumoasă poveste despre viața și aventurile mitului (care, asemenea eroului din basm, când se află la ananghie, se dă peste cap și se transformă în altceva, supraviețuind în mediul neprielnic în care a ajuns). Lipsesc de aici precizia și adâncimea conceptului și, tocmai de aceea, formulele lui C. Lévi-Strauss alunecă spre metaforă și analogie. „Se observă adesea, în astfel de cazuri, că sistemele mitologice, după ce au trecut printr-o expresie minimală, regăsesc, dincolo de acest prag, amploarea lor primitivă. Dar imaginea lor se inversează, la fel cum un fascicul de raze, pătrunzând într-o cameră obscură printr-o fantă extrem de mică, este obligat de acest obstacol, să-și încrucișeze razele, astfel încât, aceeași imagine, văzută dreaptă afară, se reflectă, în camera obscură, întoarsă pe dos." (idem, p. 305) Imprecizia limbajului este firească, deoarece ne aflăm în fața unei descoperiri neașteptate și revelatoare. Desigur, inversiunile de personaje sau atribute narative nu sunt o noutate absolută: ele au mai fost observate și studiate și de alți cercetători; dar, în lucrările lor, inversiunile epice au fost privite ea o serie de cazuri particulare, ca expresia concretă și limitată a unor factori și evenimente cu caracter particular. C. Lévi-Strauss face pasul următor și afirmă caracterul sistematic al acestui proces, pe care îl poate identifica și numi, dar pe care nu avea cum – la momentul acelei cercetări – să îl definească și să îl analizeze prin concepte clare și operaționale. Rămânem astfel, în urma acestui studiu, cu o imagine metaforică

(extrem de sugestivă într-adevăr), fără a beneficia însă și de o cercetare teoretică mai detaliată și mai „pozitivă" în terminologia ei.

C. Lévi-Strauss va relua problema unor inversiuni simbolice complexe, câțiva ani mai târziu, în contextul unei alte lucrări dedicate mitologiei americane. Studiind miturile și măștile rituale ale triburilor salish și kwakiutl, antropologul francez observă un sistem ciudat și complex de relații, care unește transformările suferite de textele miturilor cu acelea ce afectează înfățișarea și construcția măștii ceremoniale. Pe scurt, „formula canonică a acestui raport poate fi enunțată astfel: când, de la un grup la altul, forma plastică se menține, funcția semantică se inversează; în schimb, când funcția semantică se menține, forma plastică este aceea care se inversează." (C. Lévi-Strauss, 1979, p. 88) Noua formulă a inversiunilor nu mai este deloc metaforică! Ea nu mai are statutul unei observații ori al unei intuiții, ci pe acela al unei legi a dinamicii formelor culturale. Analiza din *La voie des masques*, bazată pe o cunoaștere amănunțită a obiceiurilor, mentalităților, istoriei și mitologiei celor două triburi, manevrează acum mai multe niveluri culturale corelând o serie de fenomene concrete (măști, obiecte rituale, arme și texte particulare) cu o altă serie de entități abstracte (forme tipologice, valori semantice, sisteme de clasificare, simboluri). Modelul propus de C. Lévi-Strauss în această carte este extrem de interesant, este simplu, eficient și cuceritor totodată. El ne îndeamnă să continuăm acest tip de cercetare și acest mod de gândire, aplicând unele idei deja enunțate sau dezvoltând sugestii și intuiții încă neexplorate de antropologul francez.

În adâncul ei, problema de bază este următoarea: cum și de ce se produc inversiunile narative? Pentru C. Lévi-Strauss ele păstrează un caracter cumva miraculos și apoi ca un fel de întoarcere neașteptată și inexplicabilă de comutator, prin care textul iese dintr-o situație de criză și își asigură – prin inversarea semnelor sale – condițiile necesare supraviețuirii și perpetuării. Lucrurile trebuie oarecum „demitizate", deoarece limbajul (analogic) și viziunea (apodictică) propuse de C. Lévi-Strauss riscă să așeze inversiunile sub semnul unei condiții (metafizice) de excepție. Adevărul e că povestirile nu stau niciodată pe loc; ele se propagă și circulă mereu, astfel încât existența lor se definește ca o mișcare și împletire permanentă. Povestirea nu există *în* și *prin* sine, ci numai *în* și *prin transformările* ei. Este drept, unele dintre ele sunt mai evidente și mai spectaculoase (inversiunile de roluri, modificările de funcții, narative, căderile și adăugirile de elemente epice etc.), în timp ce altele sunt mai ascunse și mai subtile (schimbările de cod și de funcții culturale). Dacă privim viața textului din această perspectivă, observăm că inversiunea nu se mai așază în centrul sistemului (ca o „proprietate-fundamentală"), ci alunecă spre marginea lui (figurând ca un caz particular al unei legi mai generale). Cu alte cuvinte, ea nu este începutul, ci sfârșitul, nu e cauza, ci consecința unui proces cultural mai vast și mai complex. Procesul la care mă gândesc aici este acela al *dinamicii narative*, al stării de permanentă mișcare

și transformare care este specifică vieții oricărui text de literatură orală. Astfel, fenomenul existenței și circulației unui text apare ca un sistem în tensiune, ce așază la cei doi poli ai săi, pe de o parte transformările din interiorul conținutului narativ și pe de alta modificările de cod cultural. Între acești doi poli, făcând joncțiunea și punând întregul ansamblu în mișcare, se află oscilațiile de context socio-cultural care generează schimbările de funcții sociale și culturale: ele conduc la trecerea unui text de la un gen (mai exact ar fi o poziție de gen) la altul. Între cei doi poli se stabilește o relație de inversă proporționalitate: dacă unul din ei intră în mișcare și transformare, atunci celălalt se menține într-o stare de echilibru și (relativă) imobilitate. Astfel, dacă o civilizație încearcă să păstreze codurile majore ce subîntind structura unui text (adică, dacă ea perpetuează deschiderea maximă a opozițiilor constitutive și, prin aceasta, lectura în codul major al mitului), atunci, în planul formelor narative au loc o seamă de transformări și restructurări de elemente epice (și invers: când codurile se schimbă, textul rămâne, în linii mari, neschimbat). În consecință, inversiunea îmi apare ca împlinirea unei anumite direcții a dinamicii textului și, totodată, ca punctul de maximă criză a ansamblului narativ, de maximă vibrație și instabilitate a elementelor sale. Inversarea semnelor sau a rolurilor funcționează ca soluția ultimă la care recurge un text (deja slăbit și destructurat prin circulația sa anterioară), pentru a-și păstra autonomia narativă și amploarea semantică. Dar – și acest lucru nu trebuie uitat – inversiunea este doar o posibilitate în viața unui text, este doar o formă aparte a devenirii sale, formă la care el ajunge doar dacă urmează o anumită cale de evoluție. Ceea ce înseamnă că nu toate textele își inversează semnele atunci când trec de la un prag la altul, atunci când circulă de la o epocă și societate la alta. Sunt texte și teme literare care au făcut carieră și care au străbătut istoria omenirii fără a-și modifica structura inițială, fără a obliga personajele ori atributele lor să treacă de la ipostază la alta, de la o valoare „a“ la o valoare contrară, de tip „non-a“.

Fenomenul inversiunii (și, în general, al transformărilor narative) nu acționează cu rigiditatea și previzibilitatea legilor din fizică ori chimie. La ora actuală și în stadiul actual al cercetărilor nu știm încă prea bine de ce un text se schimbă și altul nu sau de ce unul își schimbă sensul, altul doar forma, iar altul numai funcția. Nu posedăm cheia și formula („magică“!) prin care să putem dezlega tainele vieții și dinamicii povestirilor și motivelor narative. Suntem încă în stadiul constatărilor, al clasificării și grupării materialului, al căutării unor concepte adecvate și eficiente, deci al ipotezelor de lucru. Rândurile ce urmează nu fac nici ele excepție de la această situație: nu oferă rețete universal valabile și nici nu pretind că au tăiat cu o mișcare sigură și în afară de orice discuție nodul gordian al problemei. Scopul lor este mult mai modest: încearcă să schițeze o posibilă soluție, să ofere conturele unui răspuns „convenabil“ care să explice mecanismul lăuntric al unor transformări narative și să

arate că aceste mișcări ale textelor literare nu sunt accidente ale istoriei lor, ci forme firești ale vieții și evoluției lor.

Așadar, pentru întrebarea de ce se produc inversiuni în structura unui text, ipoteza pe care o propun este următoarea: schimbările de semne, răsturnările de roluri și atribute narative au loc pentru că în procesul dinamicii sale, al trecerii de la o funcție culturală la alta și de la un gen funcțional la altul, textul tinde să păstreze (sau să recupereze, în unele cazuri) amploarea originară a codurilor interpretative, caracterul maximal al opozițiilor sale constitutive.

Abandonarea codului şi menținerea structurilor textuale

Voi începe (pentru ca lucrurile să fie mai elocvente) cu situația în care textele își păstrează forma epică în ciuda unor mari modificări de statut cultural, de funcție socio-culturală, de epocă și de mediu social. Un caz interesant ne este oferit de unul din cei mai avizați cercetători ai mitologiilor străvechi, Georges Dumézil. Urmărind felul în care se construiește „povestea" din amplul poem *Mahabharata*, el ajunge la concluzia că aceasta este „transpunerea, în lumea oamenilor, a unui vast sistem de reprezentări mitice: zeii principali, cei din jurul zeilor ierarhizați după cele trei funcții și cei câțiva demoni nu au fost în mod secundar legați de eroii principali, ci au fost chiar modelul lor; raporturile conceptuale ce uneau aceste divinități au fost traduse, la eroi, în termeni de rudenie (frate, soție), de alianță sau de ostilitate. Intriga poemului este ea însăși transpunerea unui mit relativ la marea criză a lumii: înfruntarea dintre forțele Binelui și Răului..." (G. Dumézil, 1968, p. 238) Iată câteva cazuri de analogie, transpuse în epopee în mod direct, fără modificarea raporturilor dintre rolurile narative. În vechea mitologie, soarele are două mame (Noaptea și Aurora); eroul Karna (întrupare a noului soare Surya) este părăsit de mama sa și crescut de o altă femeie. În mitologie, Aurora era considerată mama principală; în poem, fiul își iubește mai mult mama adoptivă, pe care o consideră singura legitimă. (idem, pp. 130–135) Karna va fi învins, după o luptă aprigă, de eroul exemplar Arjuna (întrupare, în poem, a zeului victorios Indra). Dintr-un episod din *Rig-Veda* aflăm că Indra triumfă în lupta sa cu astrul strălucitor, smulgând o roată de la carul solar; la fel, în *Mahabharata*, lui Karna i se rupe, în timpul luptei, o roată de la car și el cade, fiind astfel săgetat de dușmanul său. (idem, p. 133). O altă figură epică interesantă este aceea a soției lui Arjuna, frumoasa Draupadi. În mod paradoxal, ea este soție pentru toți frații Pandava. De ce? Din epopee aflăm că faptul se datorează unei sentințe a mamei lui Arjuna. Într-adevăr, eroul plecase la vânătoare, promițând fraților și mamei sale că se va întoarce curând, încărcat cu o pradă bogată. Pe drum însă el este atras de larma și agitația produse de o mulțime de tineri și oșteni. Era vorba de un

concurs de tir cu arcul, inițiat de regele Draupad, spre a găsi un mire pentru preafrumoasa lui fiică, Draupadi. Luând chipul unui fachir umil, Arjuna, se amestecă printre vitejii și falnicii concurenți și reușește să-și învingă toți adversarii, obținând astfel mâna frumoasei fiice de împărat. Elementele narate aici țin, desigur, de repertoriul basmului. Asupra lor vine însă să se grefeze, acum, motivația mitologică subiacentă. Reîntorcându-se, cu întârziere, după toate aceste aventuri, către sălașul din pădure, unde mama sa îl așteaptă neliniștită, Arjuna (pentru a o anunța de venirea sa și pentru a o pregăti să primească vestea cea mare) îi strigă de departe: „Vei fi fericită, mamă, de ce îți aduc!" Crezând că e vorba de hrana pe care o aștepta, mama răspunde: „E bine, trebuie să o împărți cu frații tăi." Cuvântul mamei e sfânt și astfel Draupadi ajunge soția celor cinci frați. De fapt, toată această situație paradoxală se lămurește dacă aflăm că modelul mitic al personajului este zeița Anahita, ce reprezenta, în sistemul mitologic originar, o sinteză a atributelor și trăsăturilor divine funcționale, adică o sumă a tuturor zeilor care sunt transpuși, în poem, în cei cinci frați Pandava. Autorii *Mahabharatei* au trebuit să inventeze o întreagă poveste, un lung și complicat șir de întâmplări și nepotriviri, pentru a justifica o structură fixă, rigidă, ce ținea nu de textul (epic) propriu-zis, ci de subtextul său mitologic. Aleatoriul din planul superficial al narațiunii se explică – și capătă un sens profund – prin recursul la orizontul de adâncime: „Cauzalitatea romanescă a justificat ceea ce era impus de cauzalitatea ideologică: un eveniment fortuit i-a transmis lui Draupadi atributul esențial al zeiței trivalente." (idem, p. 108) Cu mențiunea că ceea ce în mit apărea ca sinteză de calități sacrale (metaforă), capătă în epopee aspectul unei alăturări mecanice (metonimie). În toate aceste cazuri, rolurile nu s-au inversat (în ciuda schimbării atributelor de gen), deoarece codurile în care erau citite cele două sisteme epice s-au schimbat radical: mitologia cerea un cod sacral și cosmogonic, în timp ce epopeea implica unul profan și psihologic. Sau, folosind terminologia lui G. Dumézil, povestea mitologică pune în mișcare o „cauzalitate ideologică", în timp ce epopeea inventează o „cauzalitate romanescă". (idem, p. 91) Ceea ce înseamnă că lectura nu se mai desfășoară acum pe mai multe planuri (invocând coduri multiple și ample deschideri simbolice), ci doar pe unul singur, ce se constituie linear, prin mici întâmplări verosimile care conduc către deznodământul cunoscut.

Într-o situație analogă se află și basmul *Amor și Psyche,* introdus de Apuleius în romanul *Măgarul de aur*. Povestea abundă în elemente mitologice; Teresa Mantero, într-o analiză amănunțită, a identificat originea mitică a următoarelor imagini: dragonul răpitor, fata consacrată monstrului, palatul magic, tabu-ul, invidia surorii, proba și catabasa (vezi T. Mantero, 1973, pp. 49–90). Motivele prezentate (și încă multe altele – vezi și P. Grimal, 1963, pp. 14–19) alcătuiesc, prin articularea lor epică, o „istorie" ce nu se deosebește deloc de un mit „autentic". Cu toate acestea, nimic nu ne îndeamnă spre o lectură mitologică, deoarece contextul în care apare povestea lui

Amor și Psyche este complet profan și rupt de orice determinare cultică. Motiv pentru care textul lui Apuleius nu este un simplu „intermezzo de tip – basm («fiabesco») probabil derivat din resturile unui mit", (T. Mantero, op. cit., p. 134), ci chiar o construcție de „tip-mit", citită însă în alt cod și cu o altă deschidere a orizonturilor de semnificare.

Același mecanism de lectură la scară redusă a opozițiilor și relațiilor simbolice din textul mitologic le permite autorilor antici de romane să preia în mod liber elemente de mit, să le citeze sau parafrazeze fără prea mari modificări; textul este susținut acum de un cod simplu, bazat pe un singur nivel interpretativ, cel al psihologicului și al verosimilului. Astfel, spre exemplu, romanul lui Longos, *Dafnis și Chloe,* e construit pe o schemă de mit eroic; cele două personaje sunt copii părăsiți în natură, crescuți de animale, adoptați de oameni sărmani și, în final, regăsiți și „consacrați" de părinții reali. Tot aici răpirea (succesivă) a celor două personaje de către pirați ori războinici este calchiată după modelul mitologic al răpirii lui Dionysos de către pirați. La rândul său, Heliodor, în *Etiopicele,* folosește motivul străvechi al „soției lui Putyphar" (motiv ce în Grecia a generat, între altele, și cunoscutul mit al Fedrei și al lui Hippolit), fără nici un fel de modificări, în cuplurile Rhodopis–Calasiris, Damaineta–Cnemon și Arsacea–Theagenes. De asemenea, romanul lui Apuleius abundă în elemente mitologice (atât la nivelul simbolurilor, cât și la acela al înlănțuirilor epice): regăsim aici catabasa, metamorfoza, inițierea, copierea unor secvențe-tip (cea a bacantelor în „valpurgia" a cărei victimă nevinovată este Aristomene sau cea a răpirii Europei în salvarea fecioarei furate de hoți de către măgarul „înțelept" etc.), citatul și aluzia, referința etnografică ori sugestia mistică. Modelul mitologic este preluat mereu ca atare, deoarece codul în care el este citit diferă fundamental de cel originar: în aceste condiții schema epică se păstrează, rolurile mitologice nu sunt inversate, iar rescrierea lor se desfășoară în mod linear și firesc. Gândit ca o prelungire a povestirii din mit, dar totodată și ca o permanentă „minimalizare" a codurilor acestuia, romanul este, evident, „anti-mit" (vezi E. Cisek, 1970, p. VI, și 1974, p. 429).

Inversarea structurilor narative şi salvarea codurilor

Un alt exemplu sugestiv ne este oferit, în spațiul mitologiei grecești, de „o versiune rațională a episodului lui Theseu, versiune care arată felul în care un mit ritual («ritual myth») se poate transforma în poveste («saga»). Aidoneus (Hades), rege al Molossilor, era căsătorit cu o femeie numită Persephona. Ei aveau o fată, Kore și un câine, Kerberos. Peținorii lui Kore trebuiau să se lupte cu acest câine înspăimântător. Când Theseu și Perithous au sosit, regele a auzit că ei vor să o răpească pe Kore; atunci el i-a arestat. Perithous a fost aruncat lui Kerberos, care l-a sfâșiat.

Theseu a fost întemnițat." (Jack Lindsay, 1974, p. 260) Această poveste, istorisită ca atare și acceptată chiar de către Pausanias ca sursă a mitului homeric, nu este altceva decât „vulgarizarea" unei străvechi istorii sacre a unui „descensus ad inferros". Într-adevăr, dorind să o răpească pe Kore, Theseu și prietenul său Perithous trec granițele lumii de dincolo și ajung în palatul întunecatului Hades. În semn de prietenie, zeul le oferă daruri și îi invită să se așeze pe jilțuri strălucitoare. Acestea erau însă o capcană, deoarece, de îndată ce s-au așezat, cei doi eroi au fost „înlănțuiți" de puterile vrăjii lui Hades și nu s-au mai putut clinti din loc. Înlănțuirea pe jilțul „infernal" este o metaforă pentru moarte (vezi M. Delcourt, 1957, p. 98), iar aventura celor doi eroi reprezintă o probă și o catabasă eșuată. Conform mitologiei grecești, singurul muritor care poate răpi ceva Hadesului este Heracles; ceilalți eroi fie eșuează (precum Orfeu), fie coboară numai pentru a afla ceva ori pentru a primi un sfat (precum Ulysse). O legendă ulterioară va face ca Theseu să fie eliberat de către Heracles, în timp ce prietenul și dublul său Perithous va rămâne pe veci înlănțuit în jilțul infernal. Dacă ne adâncim în cercetarea acestui mit vom afla, la rădăcina lui, un model mitic de tip dioscuric. Theseu și Perithous au origine divină; amândoi sunt reprezentați ca păzitori și hoți de turme; inițial adversari, ei se împacă apoi și devin prieteni; se hotărăsc să ia de soție o fiică a lui Zeus: întâi o răpesc pe Elena și apoi încearcă să o aducă din infern pe Kore. Întâlnim aici o seamă de motive specifice cuplului divin, combinate într-o nouă structură epică și simbolică. Cel mai interesant (pentru discuția de față) este acela al catabasei. Jack Lindsay consideră că, la origine, gemenii divini erau însoțitori ai marii zeițe, pe care o apărau de dușmani și cu care (sau după care) coborau și urcau periodic în și din lumea subpământeană (1974, pp. 249–253). Motivele mitice arhaice sunt însă inversate în *miturile* grecești ulterioare, în care protectorii divini se transformă în răpitori divini (Castor și Pollux le răpesc pe Phoebe și Hilaira, fiicele lui Leucippus, iar Theseu și Perithous pe Elena și pe Kore). Observăm astfel cum, în cadrul aceleiași teme, la trecerea dintr-un context socio-cultural la altul, dorința de păstrare a codurilor majore și a semnificațiilor dense, polivalente, duce la inversarea rolurilor și la redistribuirea pozițiilor și atributelor specifice fiecărui personaj. În schimb, atunci când codurile majore sunt anulate și când lectura nu mai este mitică, ci doar epică, povestea rămâne neschimbată, personajele își păstrează ipostaza originară și se modifică doar unele elemente de amănunt (recuzita, localizarea într-un spațiu concret, motivația directă, psihologică). Mitul, devenit anecdotă istorică, nu suportă schimbări ale liniei narative; el umple doar unele goluri de construcție (apărute în trecerea de la simbolic și intensiv la epic și extensiv) prin inventarea unor motivații concrete, de natură psihologică sau social-istorică.

Inversiunile narative trădează, deci, eforturile unei colectivități de a păstra codurile majore în care se poate citi un text, de a menține deschiderea maximă a opozițiilor sale fundamentale. Inversiunea este aici singura soluție și singura cale

prin care textul poate să dobândească o forță de sugestie și o rezonanță culturală de excepție. Un prim exemplu ce poate fi invocat în sprijinul ipotezelor de mai sus este acela al străvechii povești a dragonului Python. Pornind de la o temă aproape universală (lupta cu monstrul) mitologia greacă a țesut o pânză densă de povestiri în care un personaj de excepție (zeu ori erou pământean) înfruntă o apariție malefică, ivită din adâncul apelor și al pământului. În jurul acestui nucleu epic primar au crescut (prin timp și prin adăugiri succesive) alte și alte istorisiri, variații pe aceeași temă, care reiau datele esențiale ale modelului epic, dar care, în funcție de solicitările contextului socio-cultural în care apar, cunosc fel și fel de modificări ale formei narative. Cunoașterea întregului și a etapelor sale ne este ușurată, în acest caz, de faptul că beneficiem de o amplă și erudită monografie semnată de savantul american Joseph Fontenrose. Cartea sa oferă o „radiografie" a devenirii acestui mit, urmărit în mișcarea și transformările sale, din timpurile pre-helenice până în perioada clasică a culturii grecești. În cazul „mitului Python", transformările narative au intrat în acțiune atunci când povestirea a fost scoasă din contextul ei originar, când ea a început să circule de la o situație (culturală) la alta și când textul a trebuit să se adapteze unor poziții și unor solicitări culturale inedite. Desprins din contextul sacral „de început", el s-a văzut așezat în alte contexte, în egală măsură majore și deplin semnificative, dar total diferite de coordonatele inițiale (textul a trecut astfel de la poziția de mit cultic la aceea de povestire etiologică ori de legendă eroică). Orizontul de semnificare rămâne, în toate cazurile amintite, tot unul al opozițiilor majore, cu mare putere de integrare și ordonare a realului (opoziții ce pun, deci, în mișcare mai multe coduri culturale); în această arhitectură însă nu mai predomină codul cosmic, ci acela ceremonial și apologetic: adaptată mediului din preajma oracolului de la Delphi, povestea este pusă acum să justifice puterea zeului și, implicit, valoarea și autoritatea lăcașului său divin.

Pe parcursul acestui traseu, istoria luptei dintre Apollo și Python s-a întâlnit cu alte povestiri, construite pe aceeași temă; având un caracter cultic local, ele istoriseau felul în care diverși eroi „ai pământului" se luptau și învingeau un monstru oarecare. Ciudat și interesant este faptul că, în povestirea–sinteză, personajele capătă atribute negative și ocupă rolul de adversar al eroului „princeps": Apollo ori Heracles. „Eroii indigeni Lykos (Lykoros) – Pyrrhos – Deukalion, atunci când au cedat locul de campion lui Apollo, au fost alungați în rolul de dușmani și profanatori ai altarului lui Apollo." (J. Fontenrose, 1959, p. 422) Savantul american propune pentru aceste cazuri (vezi p. 68 și 405) o explicație de tip istoric: divinitățile populațiilor învinse au fost ipostaziate în dușmani ai zeului adorat de populația învingătoare. „Eroul divin al populațiilor înlocuite tinde să fie aruncat în rolul de dragon sau de tâlhar. Heracles dobândește ca adversari personaje care au fost eroi ai vechilor heleni: lapiții Koronos, Augeias și fiii lui Aktor; driopizii Laogoras, Phylas, Amyntor,

Eurytos, Kyknos; și miniazii Erginos și Neleus." (idem, p. 424) Nu este exclus să fie așa; dar aș vrea să adaug aici că fenomenul nu are un caracter generalizat și legic; în numeroase alte cazuri „dușmanul" e asimilat în substanța învingătorului și devine atribut, prieten ori sfătuitor al acestuia. Este mai degrabă posibil ca inversiunea de roluri să se datoreze unor procese ce țin de (sau mai ales de) logica și viața specifică textului literar; încercând să adapteze povestea unor noi contexte culturale și unui nou statut de gen și dorind totodată să nu piardă deschiderea majoră a sistemului de coduri, „făcătorii de mituri" au inversat semnele personajelor, obținând astfel o nouă sursă de opoziții și de valori semnificative. Povestea regăsește acum, prin inversare de semne, o nouă vigoare și un alt izvor de dezvoltare a unor opoziții puternice, relevante și cuprinzătoare. Astfel, în modelul „luptei cu monstrul" (mitul Python), eroii locali sunt inversați, sunt puși să ocupe o altă poziție în rețeaua de roluri ale istorisirii, în așa fel încât să se creeze o nouă distribuție a semnelor, o altă sursă de opoziții și o altă deschidere a semnificației.

Inversiunile de acest tip nu sunt, în mitologia greacă, un caz singular: ele apar frecvent și se datorează (cred eu) trecerii unor povestiri de la o categorie de gen la alta, trecere efectuată pe fondul păstrării deschiderilor majore ale codurilor explicative: chiar dacă nu mai sunt mituri cosmogonice ori cultice, ele rămân mituri eroice, morale, juridice, etiologice și pun în mișcare sisteme complexe de opoziții, acoperind astfel – prin funcționarea lor – registre variate ale realității. În opinia savantului italian Mario Untersteiner, istoria mitologiei grecești ar fi marcată de impactul dintre gândirea – orientată „raționalist" – a aheilor și fondul mistic al civilizațiilor preelenice. Un asemenea element conduce către modificări radicale de funcții culturale și de rosturi socio-ceremoniale: vechile „istorii sacre" (sau „mituri rituale", cum le numește Jack Lindsay) mediteraneene sunt transformate în povestiri cu valoare etiologică, morală ori politică (vezi M. Untersteiner, 1972, p. 75 și 86). În aceste condiții – și sub marca păstrării dimensiunilor maximale ale opozițiilor puse în mișcare de povestiri – are loc o serie de modificări în interiorul textului, care încep cu simple înlocuiri ori eludări de personaje și se termină cu transformări complexe de atribute și cu inversiuni spectaculoase de roluri.

Să trecem în revistă alte situații în care semnele textului sunt inversate, urmărind validitatea ipotezei noastre în contexte dintre cele mai diferite. Astfel, una dintre temele cunoscute ale mitologiei antice este aceea a „imortalității condiționate". Ea se referă la încercarea unui personaj de a dobândi nemurirea, încercare situată fie la începutul vieții, atunci când totul stă sub semnul posibilului, fie la mijlocul ei, atunci când el se afla în plină putere, în culmea vigorii și a gloriei. Referindu-ne la primul aspect, este cunoscut cazul lui Ahile, cel care nu putea fi rănit de nici o armă, deoarece corpul său era invulnerabil – mai puțin un punct, neatins de vraja imortalizatoare: călcâiul. Varianta cea mai cunoscută a legendei spune că Thetis l-ar fi trecut

pe Ahile prin foc și că singura zonă a corpului neatinsă de flăcările divine ar fi fost călcâiul, de care mama și-a ținut pruncul atunci când l-a ținut deasupra vetrei sacre. Explicație simplă, logică și mulțumitoare – dar deloc mitologică! Mai multe personaje, în tradiția antică, încearcă să dobândească nemurirea pentru copiii sau protejații lor: Medeea pentru fiii ei, Isis pentru Arsinoe, Demeter pentru Demophon (vezi M. Delcourt, 1965, p. 36). Tentativa lor eșuează (sau este numai parțial realizată) datorită unui muritor, care, neînțelegând ritul ce are loc și crezând că este vorba despre o intenție criminală, intervine cu brutalitate și întrerupe vraja ce abia începuse. Interesant este că variantele epice care se țes în jurul acestor imagini cuprind versiuni diferite referitoare la dorința și atitudinea mamelor sacre. În. *Corinthiacele* lui Eumelos, Medeea are intenții bune, vrând nu să-și ucidă copiii (așa cum o vor spune versiunile tardive), ci să le ofere nemurirea. Tot astfel, în alte variante Thetis își ucide pruncul – prin foc – de supărare că a trebuit să se unească cu Peleu. O scholie la Apollodor din Rhodos ne transmite însă sensul originar: Thetis își trece prin foc toate odraslele pentru a vedea care este divină: cel care rezistă, al șaptelea, este Achile... Povestirea păstrează aici străvechea imagine mitologică a ordaliei la care este expus „copilul divin" – este părăsit pe munte, lăsat pe firul unei ape ori supus judecății unei alte stihii; probă consacratoare, „înfruntarea" cu natura urma să dovedească ascendența sacră a pruncului și să îl consacre pentru faptele viitoare. În alte variante, valorile simbolice sunt inversate: Thetis nu își „verifică" pruncul, ci îl ferește de o asemenea probă, îl „imunizează" și îi oferă, prin ritul magic, nemurirea. Pe o altă treaptă a devenirii textului, apare o a doua inversiune: Heschius ne spune că Thetis este „omorâtoare" de prunci și că Ahile, salvat ca prin minune de Peleu (cel care, în varianta homerică, întrerupea ritul și îl condamna, prin gestul său nesăbuit, la moarte), va fi numit „Phyrrhissos", adică „cel scăpat din foc" (vezi M. Delcourt, 1965, pp. 36–37). Toate aceste oscilații și restructurări reprezintă etape ale evoluției unui text care, trecând de la faze arhaice la faze „moderne", își redobândește unitatea și forța semnificativă, prin inversarea unităților sale. Schimbările de semne duc la reașezarea opozițiilor, la crearea unor câmpuri noi de tensiuni semantice și la multiplicarea planurilor și a codurilor care circumscriu și luminează textul propriu-zis.

O altă zonă mitologică frământată, supusă la multiple adiționi și transformări, este aceea a gigantomahiei. Un studiu clasic, semnat de Francis Vian (1952), ne permite „radiografierea" etapelor succesive prin care a trecut, a crescut și s-a modificat povestirea înfruntării dintre Zeus și giganți. Variantele (tardive) care ne sunt nouă familiare prezintă gigantomahia ca pe un „război al lumii" în care puterile întunericului și ale haosului războesc la suprafață, încercând să răstoarne panteonul divin, simbol al luminii și al ordinii. Găsim aici o lectură „rațională" și o reașezare a rolurilor după un model etic, ce identifică zeii greci cu forțele binelui, ale moralei și ale legilor firii, atribuind giganților trăsăturile demonilor infernali, ale stihiilor oarbe și sălbatice ale haosului.

Inversiunea de roluri și atribute este evidentă, deoarece analiza de adâncime efectuată de Francis Vian ne dezvăluie o cu totul altă structură mitologică: „Vedem astfel că viitorii adversari ai Olimpienilor formau, la origine, o confrerie înarmată și religioasă și că ei jucau rolul, în copilăria divină, al unor puteri când tutelare, când ostile." (Fr. Vian, 1952, p. 280) Într-adevăr, lupta cu giganții își are rădăcinile în miturile (și riturile) inițierii eroice, mituri (și rituri) în care tânărul este înconjurat, apărat, învățat și apoi supus la probe (lupte și înfruntări) de un grup inițiatic de războinici. Zeus – copilul divin – este crescut și protejat de o confrerie de tineri războinici: legendele arcadiene povestesc că „gigantul" Hiplodamas și confrații săi au apărat-o pe Rhea și pe fiul ei de mânia lui Cronos; apoi, ei s-au revoltat împotriva lui Zeus și au fost fulgerați de el; în Lykosoura exista o tradiție străveche, în care „gigantul" Anytos era reprezentat ca paredru al zeiței telurice Despoina: poziția și rolul său mitologic sunt identice cu cele ale lui Hiplodamas față de zeița-mamă Rhea și de fiul ei divin (vezi Fr. Vian, 1952, pp. 239–240). Astfel, din motivele luptei consacratoare, în care tânărul inițiat („copilul divin") învingea pe cei care l-au crescut și inițiat – dovedindu-și astfel „valoarea" și puterea – s-a dezvoltat, prin transformări succesive, tema epică a „Gigantomahiei", în care zeul învinge un grup înarmat de dușmani într-o luptă, care (inițial) era reprezentată ca o înfruntare de războinici egali, și nu ca o dezlănțuire a stihiilor monstruoase și sălbatice (idem, pp. 20–26 și 268, 277 și 283). Noul mit (cel din „Gigantomahie") a preluat elementele și opozițiile slăbite din vechile istorii sacre, inversându-le (protectorii devin adversari) pentru a obține alte seturi de opoziții, mai puternice și, deci, generatoare de noi semnificații. În același sistem mitologic, un caz elocvent de generare de narațiune, prin inversarea unor roluri, este conflictul dintre Poseidon și gigantul Polybotes. Ultimul este o transformare a unui străvechi demon local, divinitate a lacurilor și a apelor adânci și învolburate (vezi Fr. Vian, 1952, p. 231). Asociat zeiței Gea sau, în alte istorii, fiicei lui Merops, Klythia – și ea străveche zeitate chtoniană – Polybotes era o figură sacrală ce avea cam aceleași atribute (fecundatoare, acvatice, chtoniene) ca și Poseidon. Dar „inovația capitală a epopeii arhaice a fost imaginarea unei «acțiuni concertate» a întregului pantheon helenic. Astfel, a trebuit inventat, pentru fiecare zeu, un adversar pe măsura sa." (idem, p. 232) Prin urmare, atributele lui Polybotes au fost inversate, creându-se astfel un câmp de tensiune între el și Poseidon. Cele două figuri sunt acum gata să se înfrunte pe scena grandioasă a „Gigantomahiei", iar înfruntarea lor e resimțită cu atât mai acută, mai aspră, cu cât atributele lor sunt (acum) simetric opuse.

Modelul inversiunilor ce afectează vechile „istorii sacre" poate fi folosit și în interpretarea episodului violării zeiței Hera de către giganți. La origine, probabil, un vechi „hieros gamos" între zeița-mamă și paredrul războinic, acest moment epic este răsturnat în „Gigantomahie"; pentru a reuși să-l înfrângă pe regele giganților, Porphyrion (deci pe omologul și dublul său), Zeus îl face să se îndrăgostească de Hera.

În timp ce acesta, uitând de luptă, se repede să o îmbrățișeze pe atrăgătoarea zeiță, Zeus îl fulgeră (vezi Fr. Vian, 1952, p. 175). Motivul pasiunii neîmplinite apare și la Ixion, cândva și el divinitate supremă (vezi atributele sale solare și pirice – M. Grant, J. Hazel, 1979, pp. 199–200): drept pedeapsă pentru faptul că a râvnit-o pe Hera, Zeus îi scoate înainte o întruchipare efemeră, un nor ce seamănă leit cu zeița dorită. În toate aceste povestiri se recunosc elemente inversate ale vechilor „căsătorii divine" ce uneau demoni și divinități locale cu Marea Zeiță, stăpână a firii și a naturii. Hierogamia de odinioară apare acum ca agresiune, ca atentat la sacralitatea zeiței, iar împlinirea ei este înlocuită printr-o „păcăleală" a lui Zeus; drept urmare, eroul „revoltat" este aspru pedepsit, plătind cu viața încercarea de a-și depăși condiția și de a râvni la statutul olimpienilor. Inversarea rolurilor dă acum forță epică și generează un câmp semantic nou, ceea ce oferă o nouă funcție socială povestirii respective.

O altă tradiție îl așază însă chiar pe Zeus în ipostaza de agresor și mire nedorit. Înainte de căderea lui Cronos, Zeus se unește pe ascuns cu Hera; ca de obicei în asemenea situații, își păcălește iubita care îl respinge, metamorfozându-se într-o vietuitoare nevinovată și atrăgătoare: acum el va lua chipul unui cuc (vezi J. Lindsay, 1974, p. 300). Din această unire se va naște Hephaistos. Marie Delcourt explică povestirea prin recursul la obiceiul „progamiei" practicat în Naxos (vezi M. Delcourt, 1957, p. 34); povestirea nu are însă legături atât de stricte cu ritul; aceeași istorie este narată și în cazul unirii dintre Hera și gigantul Eurymedon, unire în urma căreia se va naște Prometeu (vezi Fr. Vian, 1952, p. 175). E vorba, deci, despre o temă mitologică străveche, aceea a hierogamiei ce unește zeița fecundatoare cu un paredru – războinic, fie el gigant sau – ulterior – zeu olimpian.

În urma hierogamiei dintre Zeus și Hera se naște, după cum am spus, Hephaistos. Legenda spune că Hera, văzând alcătuirea hidoasă a zeului „cu picioare strâmbe", l-ar fi aruncat din Olimp în Ocean, unde ar fi fost primit și crescut de zeița Thetis. Analiza cercetătoarei franceze Marie Delcourt asupra zeilor magicieni și „înlănțuitori" relevă faptul că, în miturile străvechi, saltul în apă era un semn al inițierii și o etapă ce precede dobândirea științei sacre. Mitul ulterior inversează însă valorile și face ca plonjonul să fie o pedeapsă ce atinge zeul deja mutilat (mutilarea fiind alt semn al inițierii în tainele magiei – vezi M. Delcourt, 1957, p. 111, 126 și 136). Aceeași inversiune a saltului consacrator în pedeapsă poate fi semnalată și în cazul povestirilor lui Icar, a lui Hypnos (aruncat de Zeus că a ajutat-o pe Hera în uneltirile ei) sau Dionysos (în înfruntarea cu Lycurg). În toate aceste cazuri, căderea afectează figuri mitologice cu vădite atribute de magicieni, stăpâni pe „arta" legăturilor magice, fie ele făurite prin „tehne", vrajă sau extază și mantică. Plonjonul inițiatic este inversat aici în pedeapsă, fapt ce amplifică dimensiunile unor opoziții narative și permite o lectură polivalentă a textului, o lectură ce invocă mai multe coduri culturale pentru descifrarea ei corectă.

Într-o fermecătoare lucrare, savantul american Jack Lindsay ne propune o dublă analiză a povestirilor țesute în jurul fatidicului personaj al Elenei: o lectură literară (Elena „femeia") și una mitologică (Elena „zeița"). Dacă urmărim cu atenție avatarurile epicului, observăm că „istoria" Elenei apare ca o suită de transformări și inversiuni: „Zeița căsătoriei sacre (hierogomia – n.n.) – fie ea Copacul reprezentat prin cultul statuii de lemn, fie Pasărea apărând în anumite momente ale epifaniei – devine Eroina luată cu forța de răpitorul ei și aducând dezastrul asupra neamului ei. Însoțitorii sau ghizii din timpul șederii în lumea de dincolo, în întunericul pământului, devin acum răpitorii ei." (Jack Lindsay, 1974, p. 330) La originea întregului complex narativ al răpirii Elenei s-ar afla deci o poveste inversată, poveste legată de tribulațiile zeiței naturii, de nașterile și disparițiile ei periodice: „...marea zeiță minoică, stăpâna și mamă a pământului (...) poseda un mit ritual al plecării peste mare, iar unele răpiri (de aceeași factură cu acelea asociate ulterior cu Persefona și Kore) erau explicația dispariției ei. (...) poveștile eroinelor răpite s-au dezvoltat din acest model, iar povestea Elenei, fie că-și are sau nu originea într-un asemenea mit ritual, a fost oricum puternic afectată de acesta." (idem, p. 81)

Paradoxul „istoriilor" Elenei este acela că o divinitate a vieții, a fecundității firii și societății, se transformă într-un personaj care aduce moartea, războiul și dezastrul. Inversiunea este un proces narativ și simbolic care afectează numeroase „istorii sacre" străvechi, și care, totodată, duce la inversarea valorilor pentru o serie de obiecte și semne esențiale din miturile și riturile antice. Să luăm, spre exemplu, cazul darurilor și al zeițelor (și personajelor) dăruitoare și dăruite. La căsătoria sa cu Peleu, Thetis primește un dar; Afrodita îi dăruie Elenei un colier; tot un colier primește și Harmonia de la soțul ei, Kadmos: „Asemenea daruri creează și sporesc viața sau o fac divină." (J. Lindsay, 1974, p. 179) Pandora însăși, figură ambiguă, înnegrită și blestemată de poeți, primește și dă daruri. În vechime însă „Pandora era Gé Pandoteira, preabuna, cea care dăruiește toate cele ce sunt; termenul e utilizat mai târziu pentru Demeter și pentru Natură. Harmonia era protectoarea și demonul prosperității din Theba; ea, ca și Pandora, cunoștea un «anodos», un ritual de primăvară, de renaștere și revenire din pământ. Colierul este o formă mitică pentru ghirlanda de frunze și flori ce aparținea zeiței atunci când ea își făcea apariția odată cu primăvara: ghirlanda e strâns asociată și cu Elena, în reprezentările ei arhaice. În povestea Thebei, colierul devine o sursă de conflicte și dezastre, tot astfel cum Pandora devine o capcană pentru bărbat, în istorisirea hesiodică. În același fel, Elena, zeița pământului, devine centrul unui conflict." (idem, p. 180)

Astfel, pe parcursul devenirii sale, trecând dintr-un context socio-cultural în altul și trebuind să facă față altor solicitări funcționale și semantice, tema epică a Elenei își inversează valorile, păstrând, prin această răsturnare de semne, codurile majore și deschiderea amplă a opozițiilor semnificative esențiale. Povestea vieții, a morții și

a renașterii zeiței stăpână a firii, a călătoriei ei chtoniene în prezența cuplului divin este transformată în istorisirea răpirii unui personaj de excepție, personaj care prin calitățile sale aduc nu viața și prosperitatea, ci moartea și războiul. Astfel inversată, povestea Elenei păstrează o rezonanță deosebită, este densă și semnificativă și servește ca limbaj figurat pentru o meditație asupra problemelor grave pe care le ridică noile structuri sociale și noile evenimente istorice cu care era confruntată civilizația elenică în acea perioadă (vezi, în amănunt, J. Lindsay, 1974, p. 180, 313–314, 326–332).

În exemplele citate, am întâlnit frecvent schema epică a hierogomiei. Ea prezintă avatarurile unui cuplu format din zeița atotputernică și fecundatoare și paredrul masculin, viguros și (adeseori) triumfător în lupta cu un adversar (simbol al haosului și al morții). Figurând (narativ) o taină a lumii, această „istorie sacră" pune în mișcare un vast sistem de opoziții simbolice, în măsură să ofere un model mitic al esenței și al devenirii întregului univers. Ea cuprinde astfel, în multiplele ipostaze ale cuplului (zeița apărea ca fecioară, soție și mamă, iar paredrul ca tânăr viguros, soț și apoi bătrân decrepit), relațiile dintre viață și moarte, fecunditate și sterilitate, tinerețe și bătrânețe, masculin și feminin, benefic și malefic, cosmic și haotic etc.

Preluat din fondul egeean în corpusul narativ al aheilor, cuplul nu s-a dizolvat, nu și-a pierdut autonomia; în schimb, s-a „relaxat", slăbind unitatea și coerența semnelor sale. Exemple ale relaxării structurii și ale modificării de atribute ne sunt oferite de cazurile în care zeița-mamă devine doică (Hera pentru Heracles ori Thero pentru Ares) sau în care tatăl divin (din sistemul preelenic) devine un simplu muritor (cazul lui Amphitrion) – vezi M. Untersteiner (1972, pp. 74–75). Pe același traseu al transformărilor narative se înscrie și povestea lui Tantal.

Adorat în Pelopones, figurat ca o străveche zeitate tutelară, el era paredrul unei divinități a firii ce se numea Atalanta. Ulterior, prin transformarea istoriei sacre în legendă, Tantal trece pe o altă orbită a povestirii și apare ca dușman al zeului suprem; adversitatea sa se manifestă prin încercarea (eșuată) de a se împreuna cu zeița soție și mamă Hera. Gestul sacral al hierogamiei este inversat și devine act profanator, iar paredrul victorios și fecund figurează ca răzvrătit și dușman al ordinii instituite de Zeus. La rândul ei Atalanta apare ca fecioară sălbatică și virgină, care refuză căsătoria și care își supune pețitorii la o probă maritală cumplită și sălbatică. Cucerită, totuși, de Hippomenes, săvârșește un sacrilegiu în templul zeiței Afrodita și este preschimbată în leoaică (simbol, după cei vechi, al frigidității și al sterilității (vezi M. Detienne, 1977, p. 108). Din nou semnele sunt inversate, căci zeița fecundă este văzută acum fie ca virgină sălbatică, fie ca soție blestemată să nu aibă parte de fructul împreunării.

Cuplul paredru–zeiță atotputernică (soție și mamă) cunoaște, în tradiția epică a Greciei antice, o mulțime de ipostaze și variante. Desigur, nu în toate cazurile rolurile sunt inversate (astfel, paredrul poate fi un iubit refuzat – cazul Hippolit și

Artemis – sau erou protejat și condus în viață – cazul Diomede ori Ulise și Athena). Inversiunea pare a fi însă completă în cazul cuplului Apollo–Cyrene, ce are, la origine, aceeași rădăcină cosmogonică și fecundatoare specifică mitologiei mediteraneene. Evoluând prin timp, povestea lor se schimbă, astfel încât Pindar, în *Pythianica a IX-a*, consemnează altă tradiție: Cyrene Potnia, chtonică și fecundă, devine o fecioară sălbatică și virgină, iar Apollo, paredru pasiv, apare ca răpitor activ și dominant.

Exemplul, însă, cel mai elocvent este acela al lui Oedip. Povestea sa este bine-cunoscută și a avut parte de un ecou cultural și de o „posteritate științifică" de excepție. Nu vreau să reiau aici toate dezbaterile, cheile simbolice și teoriile ivite din străvechea istorisire; mă interesează doar povestirea ca atare și mișcarea ei prin timp. Deci, dacă dăm la o parte atât aura „tragică", morala filozofică, cât și umbra psihanalitică ce înconjoară viața acestui personaj, recunoaștem și aici aceeași schemă epică și aceeași „istorie sacră" ce aduc în scenă cuplul divin zeiță fecundatoare – paredru victorios. Unirea lui Oedip (demon al fecundității și puterii – vezi Gh. Mușu, 1971, p. 69) cu zeița-mamă (a întregii firi) nu reprezenta (în sistemul inițial) o greșeală umană, ci un simbol mitic, cu funcții sacrale precise (vezi M. Untersteiner, 1972, p. 331). Este vorba, deci, despre un „hieros gamos" între „regele sacru Oedip" și „marea zeiță a pământului" – sau, cel puțin, aceasta este imaginea mitică din care „a luat naștere apoi legenda căsătoriei dintre el și mama sa". (Gh. Mușu, op. cit., pp. 57–58) În textul homeric, codul care semnifică și ordonează motivul nu mai este cosmogonic, ci moral și juridic: e vorba despre „fapta de spaimă și groază" a fiului care și-a ucis tatăl și care s-a împreunat cu mama sa. Astfel, valorile sunt deja inversate, deoarece în locul tânărului creator și luminos apare eroul tarat, care, depășind granițele omenescului și călcând interdicțiile fundamentale, atrage asupra sa tot răul din lume. Tot astfel, în locul zeiței atotstăpânitoare și generatoare de viață sacră se află acum Iocasta, mama-soție pasivă și victimă nevinovată a unui joc tragic al soartei. Și în acest caz, cred că inversiunea se datorează aceluiași mecanism narativ ce pune în mișcare poziția culturală a unui text (atributele de gen), structura codurilor interpretative și repartizarea rolurilor epice. Schimbarea de mediu și ideologie a făcut ca textul să ocupe o altă poziție, să răspundă unor alte solicitări și să îndeplinească alte funcții culturale; în același timp, aura simbolică a rămas una privilegiată, iar sistemele de opoziții pe care el le pune în mișcare nu s-au degradat în valori minore, ci au păstrat o complexitate de paliere și o mare bogăție de coduri asociate. Pe acest fond s-a putut produce inversiunea de atribute ce a întors povestea pe dos și a condus la ipostazierea în personaj negativ a paredrului fecundator și victorios. Pe același fond generic s-a putut produce și reorganizarea unităților narative, astfel încât valorilor inversate să le corespundă un scenariu epic adecvat, adică o succesiune de întâmplări care să conducă la deznodământul bine-cunoscut.

Procesul transformativ

Presupunând că exemplele citate până acum au fost convingătoare, putem trece la cel de-al doilea aspect al problemei pe care o discutăm: procesele și etapele prin care se realizează transformările narative. C. Lévi-Strauss vorbea despre un „pasaj – limită" peste care textul trece, după o anumită slăbire structurală și sărăcire epică, recâștigându-și vigoarea și forța de sugestie. Și, identificând existența punctului critic, autorul francez se întreba, nu fără un oarecare patetism retoric: „Cum să dăm un conținut concret acestui dublu mecanism de slăbire a opozițiilor și de răsturnare a corelațiilor, mecanism a cărui coerență formală am reușit să o verificăm?" (G. Lévi-Strauss, 1973, p. 220) Într-adevăr, iată întrebarea: cum se produce un asemenea salt, ce fenomene și modificări au loc în structura textului, facilitând depășirea punctului de criză și reconstrucția ansamblului narativ?

Pentru elucidarea acestui aspect, voi aduce în discuție un caz ce mi se pare revelator: modul în care mitologia scandinavă este preluată, prelucrată și retranscrisă de Saxo Gramaticus în *Gesta Danorum*. Desigur, e vorba aici despre un filtru personal și individualitatea autorului nu trebuie ignorată în procesul de „reașezare" a mitului într-o altă matrice epică; totuși, ea nu constituie un factor determinant, deoarece gândirea unui autor ce scrie în plin Ev Mediu timpuriu este supusă unor constrângeri artistice și ideologice mult mai puternice decât opțiunile de cultură și gust proprii unui singur individ. Astfel, transcrierea ține mai puțin de aleatoriul individual și mult mai mult de mecanismele generice ale gândirii colective.

Cele care se amestecă în „gesta" sunt, în opinia mea, codurile de lectură: unele sunt ale unei „mitologii gândite în termeni de istorie", altele țin de „o mitologie romanescă", altele par a veni dintr-o mitologie încă activă, dar nestăpânită în toate conexiunile ei. Lucrul acesta se datorează procesului labirintic și șovăitor prin care s-a realizat scrierea unui asemenea text. După G. Dumézil, redactarea lui Saxo a mers pe următoarea matcă: „Ceea ce nu s-a putut umaniza și nu a putut fi introdus ca atare în biografia lui Hadingus din această «saga» a fost inserat ca o paranteză cu caracter încă mitologic, privind nu regatul Danemarcei, ci întreaga Europă («totam Europam»), și având drept eroi nu oameni ordinari, ci magicieni diverși, posesori sau uzurpatori ai atributelor divine («tituli divinitatis»)." (G. Dumézil, 1970, p. 104) În zonele în care perspectiva de lectură era de tip romanesc, evenimentele și personajele au fost transpuse în mod direct, fără modificarea sistemului de roluri. Iată, spre exemplu, viața eroului principal, Hadingus. Ea calchiază modelul mitic al „istoriei sacre" a zeului Njödr. Această divinitate a mării și a fertilității forma un cuplu cu zeița Skadi, divinitate a pădurii și a vânătorii. În roman, relația e refăcută prin căsătoria dintre Hadingus și sălbatica regină Regnilda; după un timp, între cei doi soți încep aprige certuri, deoarece eroul duce dorul mării și al călătoriilor, iar eroina tânjește

după întunericul pădurii. Căsătoria celor doi eroi atât de nepotriviți este, după G. Dumézil, „o adaptare stângace a ceea ce în mit era logic legat și armonios construit." (idem, p. 44) Aceeași transpunere directă (chiar dacă stângace, în plan epic) apare și în ceea ce privește evoluția eroului. Zeul Njödr era un zeu cu două fețe, ce media între zeii Vani (alături de care își începea viața) și zeii Ases (cu care se alia în final). Analogic, Hadingus cunoștea inițial o viață incestuoasă, dominată de plăceri și de jocul cu formele inferioare ale magiei (elemente tipice pentru modelul sacral al zeilor Vani), fiind apoi inițiat de Odin și condus spre o existență de tip eroic (atribute definitorii pentru universul zeilor Ases). În general, Saxo transpune termen cu termen istoria mitică în fabulație liberă, inventând, pentru justificarea acestor relații „prefabricate", o „cauzalitate romanescă" bazată pe jocul psihologiilor, al întâmplărilor ori al hazardului. Există însă și câteva situații de excepție. Astfel, în zonele ce au rămas sub conul de umbră al mitologiei și al codurilor ei, textul și-a inversat semnele. Și iată ce a urmat: „una din cele două soții ale lui Njödr, a doua (prima fiind, în mod incestuos, sora sa), este o uriașă și una din cele două soții ale lui Hadingus, doica sa voluptuoasă (a doua fiind Regnilda), este, de asemenea, uriașă. Totul se petrece ca și cum, din acest punct de vedere, situația din mit s-a întors pe dos în saga: a doua căsătorie a lui Hadingus (cu Regnilda) și a doua a lui Njödr (cu Skadi) își corespund în ceea ce privește fabulația (căsătorie fără incest, identificare după picior sau talpă, mai târziu discuții pentru sau contra vieții pe malul mării); dar, în ceea ce privește locurile ocupate de femeia-uriașă și de cealaltă femeie în cele două căsătorii succesive, ele sunt inversate." (idem, p. 89) O altă situație elocventă pentru păstrarea unor semnificații complexe, de natură mai degrabă mitologică decât romanescă, este aceea a cuplului antinomic Baldr și Hodr, transpus în „saga" sub numele de Balderus și Hontherus. Aici, în mod aproape sistematic, atributele sunt inversate (astfel încât Balderus este eroul negativ, iar Hontherus cel pozitiv), iar caracteristicile tipice unuia sunt transferate celuilalt. (idem, pp. 161–169) Georges Dumézil explică aceste procese prin formule de tipul „Saxo a vrut...", „...aceste inversiuni sunt un procedeu al lui Saxo...". Totuși, inversiunile datorate voinței, neștiinței, scăpărilor sau intervențiilor lui Saxo nu au un caracter aleatoriu – cum ar fi firesc –, ci unul sistematic. Faptul că același procedeu narativ este folosit și de alți creatori, colportori ori redactori ai străvechilor povestiri, în locuri și momente diferite, dar în situații culturale analoge (trecerea unui text de la o „poziție" de gen la alta), mă îndeamnă să cred că e vorba despre un proces cu caracter general, despre o constantă a dinamicii și a evoluției textelor literare.

Exemplele oferite de *Gesta Danorum* arată în mod elocvent ce se întâmplă cu textul literar pe parcursul transformărilor sale narative. Relația triadică dintre codurile interpretative, funcțiile socio-culturale (genuri) și ansamblul rolurilor și atributelor narative determină – după cum spuneam – căile spre care se poate îndrepta devenirea unui text literar. Ea intră în acțiune în acele momente de „criză", în care textul

trebuie să facă față unor noi condiții și solicitări de context socio-cultural și în care întreaga sa existență este pusă sub semnul întrebării. După ce trece de acest prag, după ce își conturează noul statut cultural, textul *se reconstruiește* pentru a pune în acord vechile structuri cu cerințele și cadrul în care începe să funcționeze. Pe parcursul procesului are loc un nou fenomen: *redistribuirea* funcțiilor epice, reîmpărțirea atributelor specifice fiecărui erou ori fiecărei acțiuni și adăugarea unor noi întâmplări și caracteristici în măsură să umple golurile lăsate fie de pierderile anterioare, fie de reașezarea pe alte orbite a elementelor deja existente. În această etapă a devenirii sale, *textul se re-face „de la coadă la cap", de la deznodământ spre intrigă.* În gândirea și povestirea de tip arhaic domină acțiunea și nu personajul. După o formulă expresivă, eroii „sunt mai curând mijloacele decât scopurile povestirii." (Cl. Bremond, 1981, p. 40) Narațiunile străvechi cuprind o adevărată revărsare de întâmplări și evenimente, care nu sunt nici hotărâte și nici influențate de atitudinea, gândurile ori opțiunile personajelor pe care le pun în mișcare. Primatul acțiunii se explică prin faptul că povestirea funcționează aici ca o „unealtă a gândirii", ca un model redus al realului, prin care și asupra căruia se gândește cu și asupra lumii înconjurătoare. Prin urmare, în povestirile străvechi se poate întâmpla orice, chiar dacă neverosimil din punctul de vedere al corelației cu notele definitorii ale personajului; în fapt, se întâmpla numai anumite lucruri, generate de mecanismele conceptuale subiacente (care exprimă anumite relații între componentele lumii sociale ori naturale și efectuează anumite operațiuni de tip logic prin intermediul evenimentelor povestirii). Invazia de întâmplări din textele mitologice se află, deci, în raport de inversă proporționalitate cu structura psihologică a eroilor: cu cât aventurile lor sunt mai numeroase, cu atât mai simplă și mai schematică este alcătuirea și motivația lor lăuntrică. De altfel, în cadrul acestor povestiri, personajele apar doar ca „predicate simbolice ale acțiunii" (C. Whitman, 1958, p. 223), ca atribute secunde ale acesteia. Ele au, în ansamblul unui corpus narativ, același rol pe care îl au conceptele într-un sistem logic (se definesc, ca și acestea, prin interferențe – nu însă de atribute logice, ci de acțiuni tipice); în același timp, acțiunile cuprinse în acele povestiri au funcții identice cu cele pe care le au, într-un sistem de gândire, judecățile și raționamentele logice (ele permit operații logice și manipulări simbolice, la scară redusă, a datelor concrete ale realului).

Deznodământul unei povestiri (relația pe care el o stabilește între personajele cheie) funcționează ca o „concluzie" a întregului traseu al „gândirii prin poveste" și cuprinde, în structura lui, adevărul și configurația conceptuală ce trebuiau atinse prin subtila dialectică a mișcării narative. Această relație (ce implică întotdeauna un „operator binar") constituie miezul de semnificație esențial, care dă răspunsul la problema pe care gândirea arhaică a încercat să o rezolve prin mersul povestirii. În ea se găsesc concentrate mai multe planuri ale realității, reunite prin opoziția (ori conjuncția) unor simboluri mitologice majore, ceea ce explică ambiguitatea și polivalența

ei semantică (pe de o parte) și durata și puterea de propagare prin epoci și medii diferite (pe de alta).

Atunci când povestea începe (prin circulație și contact cu medii „neprielnice") să se destructureze, elementul cel mai stabil și mai greu atacabil este tocmai relația din finalul ei. El rămâne, în general, aceeași, chiar dacă se schimbă codurile ce o interpretează, valorile elementelor ce o conțin sau rosturile cu care ea intră în ansamblul narativ. Rămâne aceeași pentru că ea cuprinde adevărul ultim și fundamental al povestirii, nucleul simbolic revelator și schema logică primară, ce susține întregul angrenaj al mișcării narative. Pentru că totul este sintetizat aici, textul se face și se reface „cu ochii ațintiți" către locul unde trebuie să ajungă, indiferent de statutul epic și consistența simbolică a elementelor pe care le manevrează pentru a-și atinge țelul. De aceea autorii de povestiri construiesc mereu noi lanțuri epice, care trebuie să conducă, prin jocul unor înlănțuiri narative de tip divers, la același deznodământ. Fie că schimbă sau nu codurile, fie că inversează sau nu rolurile, ei trebuie să reordoneze elementele constitutive ale unui text, astfel încât să ajungă – totuși – la același deznodământ și la aceeași relație finală. În acest proces se trece de la o „cauzalitate ideologică", bazată pe valori sociale, pe sisteme de reprezentări culturale complexe și pe o logică de tip mitic (toate presupuse, și nu cuprinse în textul epic propriu-zis) la o „cauzalitate romanescă", construită pe jocul liber al întâmplărilor, pe intriga psihologică, pe relațiile de adversitate ori de asociere dintre diversele personaje ale povestirii. (vezi G. Dumézil, 1968, pp. 107–109 și 1970, pp. 122–123) Iată, spre exemplu, în cazul Draupadi este inventată, pentru a justifica legătura personajului cu toți cei cinci frați Pandava, o întreagă aventură, legată de plecarea lui Arjuna la vânătoare, de găsirea și pețirea miresei, de așteptarea mamei, de teama și nerăbdarea ei, de neînțelegerea și încurcătura ivită din amestecul celor două întâmplări. La fel, pentru a explica înfrângerea atotputernicului Karna, prin căderea din carul de luptă (fapt cerut de modelul mitic), autorii *Mahabharatei* au născocit un „păcat al lui Karna" care din greșeală a omorât cândva una dintre vacile sfinte ale marelui brahman Rama și a fost blestemat să moară din cauza unei roți de car (vezi G. Dumézil, 1968, pp. 137–138). Tot astfel, în istoria lui Oedip, pentru a se da sens „păcatului" și pentru a se explica drumul ce duce la el, au fost adăugate și apoi asamblate, într-o succesiune narativă coerentă, o seamă de episoade „justificative", cum ar fi dorința lui Laios de a avea copii (împotriva voinței zeilor), hotărârea acestora de a-i distruge stirpea, mesajul oracular, copilul părăsit și regăsit, căutarea familiei, lupta și înfrângerea monstrului ș.a.m.d. Astfel de elemente refac lanțul evenimentelor, îi acordă o nouă ordine și generează un nou sistem de cauze și justificări narative. (vezi M. Untersteiner, 1972, pp. 331–334)

Și mai elocvent este, pentru procesul de făurire „à rebours", cazul lui Neoptolemus. După cum bine se știe, acesta este fiul lui Ahile. Conform altor legende, fiul lui Ahile se numea Pyrrhus. Dar Pyrrhus este unul dintre dușmanii și adversarii lui

Apollo (sau ai campionului său de la Delphi, Heracles). Sistemul este acum „șchiop", căci între Neoptolemus și Delphi nu există nici o legătură. De aceea, se inventează o poveste în care Neoptolemus nu este numai asociat oracolului, ci și o victimă a sacerdoților de la Delphi (tot astfel cum Pyrrhus era înfrânt de Heracles). Dar ce legătură poate fi între fiul lui Ahile și Delphi și din ce cauză își poate el afla moartea aici? Pindar susține, în *Peanul al VI-lea,* că Apollo a decis să nu dea bătrânețea celui care l-a ucis pe bătrânul Priam: învrăjbit de zeu, Neoptolemus se ceartă cu preoții din Delphi, iar zeul, drept pedeapsă pentru profanare, îl ucide în templul său. În *Nemeeana a VII-a,* Pindar reia aceeași poveste, dar o mută într-un cadru mai „realist": Neoptolemus a venit la Delphi ca să aducă trofeele din războiul troian; în templu se iscă o ceartă în jurul animalului de sacrificiu și, din greșeală, Neoptolemus este lovit cu cuțitul de sacrificiu de un oficiant. Strabon, în schimb, e mult mai drastic: Neoptolemus a intenționat să prade templul lui Apollo și a fost, pe bună dreptate, omorât. Euripide (în *Andromaca)* spune că Neoptolemus a venit la Delphi ca să ceară socoteală zeului pentru moartea tatălui său, Ahile. Preoții din Delphi îl ucid, instigați de Oreste (De ce Oreste? Se naște aici o altă povestire explicativă: Neoptolemus a răpit-o pe Hermiona, de care Oreste era îndrăgostit!). În toate aceste istorisiri, elementul central este același: moartea lui Neoptolemus în templul lui Apollo – moarte exemplară, analogă celei a monstrului Phyton (templul era așezat tocmai în locul unde fusese răpus monstrul). Ca să ajungă aici, autorii antici au inventat diverse „cauze românești", punând în mișcare fel și fel de întâmplări, creând premise și antecedente pentru diversele conflicte ca să ajungă în cele din urmă la sfârșitul dorit: uciderea lui Neoptolemus. (vezi M. Delcourt, 1965, pp. 37–41)

În sfârșit, să amintim aici un alt exemplu interesant: eroul Amphiaraos. Ghicitor vestit, el este cunoscut printr-o seamă de fapte vitejești: participă la vânătoarea din Calydon și la aventura Argonauților,; apoi ia parte la războiul celor șapte, unde își găsește sfârșitul înghițit de pământ. În vechime, Amphiaraos era un demon chtononian, revendicat de mai multe oracole subpământene. Astfel, demonul care ieșea din pământ pentru a da răspunsul ajunge (în mitul ulterior) sub pământ. Conform tradiției legendare, Amphiaraos știa că va pieri în războiul contra Thebei. Pentru a-l aduce, totuși, în fața zidurilor cetății și a-l face să dispară acolo înghițit de pământ, povestirea inventează un șir de întâmplări premergătoare: eroul se căsătorește cu Eriphyla, fiica regelui Adrastos. Nepoata acestuia, Argeia, se căsătorește cu Polynice, unul din fiii lui Oedip. Ca să-l convingă pe Amphiaraos să participe la „războiul său" contra Thebei, Polynice îi oferă în dar Euriphyeei un colier minunat, talisman (nefast, de fapt) al Labdacizilor. Astfel, împins din spate și obligat să se alăture unei lupte sortite eșecului, eroul pleacă la Theba, nu înainte însă de a-și blestema soția și de a cere fiului său, Alcmeon, să-l răzbune. Cu alte cuvinte, el își obligă fiul la matricid, faptă cumplită și fără iertare în ochii vechilor greci. Vrând să ușureze cumva

povara crimei (obligatorie – din perspectiva datoriilor fiului față de cuvântul tatălui, dar inacceptabilă din punctul de vedere al sistemului moral tradițional, ce arăta că nu puteai lua viața celei care ți-a dat-o), Apollodor complică povestea, adăugând un nou păcat la zestrea de greșeli a Eriphylei: îl convinge pe Alcmeon să plece în războiul Epigonilor, fiind cumpărată cu daruri de aceștia. (vezi M. Delcourt, 1959, pp. 33–46) Episodul narat aici este o copie a relației inițiale Eriphyla – Amphiaraos și are rolul de a da încă o cauză în măsură să justifice răzbunarea lui Alcmeon. Astfel, în jurul lui Amphiaraos se țes o seamă de povești care merg de la deznodământ spre intrigă și care au rolul de a da o justificare narativă unor elemente epice deja existente (moartea lui Amphiaraos și matricidul lui Alcmeon).

La capătul acestor prezentări, pot spune, ca o sumară concluzie, că viața și devenirea textelor literare stau sub semnul incidenței mai multor serii de fenomene: a) factorii externi, cu forță cauzală: solicitările funcționale ale contextului social, care conduc la schimbarea atributelor de gen; b) constructele culturale: structura narativă (arhitectura rolurilor) și orizonturile de semnificare (codurile interpretative), care se pun în mișcare pentru a răpunde solicitării sociale; c) procesul constant de destructurări și restructurări, bazat fie pe menținerea relațiilor epice fundamentale, fie pe realcătuirea unor noi lanțuri narative, inversate, totul în funcție de constructul cultural care este menținut neschimbat. Primul mecanism relevă eforturile de păstrare a funcțiilor sociale importante specifice textului și, prin urmare, a codurilor majore în care el trebuie interpretat. În asemenea situații sunt inversate elementele din structura de suprafață, iar inversiunea generează noi câmpuri de semnificare, care mențin textul în sistemele culturale majore. În cel de al doilea caz, funcțiile și codurile se schimbă radical (din rosturi sociale și genuri majore se trece la unele gestionate de coduri strict literare – de la mit la epopee, la basm, la povestirea cu animale sau la fabula morală) și textul rămâne neschimbat în arhitectura sa narativă. Luate împreună, procesele amintite reprezintă cele două fețe ale aceleiași monede: viața textului literar din societățile tradiționale, văzută ca o permanentă dinamică, ca o serie succesivă și neîntreruptă de transformări narative.

Inversiunile simbolice în folclorul românesc

Transformărilor narative și, mai ales, inversiunile simbolice dezvăluie o dimensiune *constantă* a mecanismelor structurale ce definesc istoria unei povestiri și, astfel, istoria unei culturi. Exemplele pe care le-am adus până acum în discuție țin de zone și epoci diferite, eteroclite chiar: civilizațiile tribale ale Americii de Sud, cultura Greciei antice, perioada de început a Evului Mediu, străvechea epocă a redactării poemului indian *Mahabharata*. Diferențele de spațiu și timp se corelează însă fertil cu asemănarea și chiar identitatea proceselor narative pe care le-am identificat în capitolele anterioare. Această unitate în diversitate poate constitui (în opinia mea) un argument în favoarea validității ipotezelor pe care le-am propus. Și tot un argument îl poate constitui și cercetarea folclorului românesc. Analiza textelor folclorice, din perspectiva transformărilor narative, relevă aspecte inedite ale etapelor de construire și ale orizonturilor de semnificare prin care s-au făurit și s-au impus, în timp și medii sociale diferite, anumite creații ale folclorului românesc.

Pentru a susține ideile enunțate aici, voi face referire la o zonă de contact și întrepătrunderi: aceea a întâlnirilor dintre colindă și baladă. O seamă de elemente comune apar în colinde și în balade. Unele dintre ele sunt motive, unități ale expresiei poetice, și nu ale conținutului narativ (amintesc, dintre ele, imaginea secerișului funest, a ciobanului care și-a pierdut oile, a flăcăului, paharnic la domnitor, ars de dorul părinților și al locurilor natale, a pețitorilor care vin să ceară mina unei fete de la frații ei etc.). Toate acestea nu se articulează într-o succesiune epică, într-o înlănțuire de funcții narative și chiar secvențe: ele au un caracter static, pictural și descriptiv aproape, funcționând ca *declanșatori* ai aluziei simbolice (în colindă) ori ai unei alte structuri epice (în baladă).

O serie de alte elemente comune au un caracter narativ mai pronunțat. Mă gândesc la complexe epice precum cel al înfruntării dintre ciobani *(Miorița),* al pescuitului fabulos *(Vidrosul),* al fraților despărțiți și regăsiți *(Dobrișan)* ori al sacrificiului construcției *(Meșterul Manole).* Deosebirea dintre colinde și balade stă, în asemenea cazuri, în funcția pe care o capătă unitățile textuale în contextele socio-culturale

deosebite în care apar: colinda este elementul central al unui ceremonial popular, cu valențe magice, care solicită adeziunea prin acte de credință, în timp ce balada este un element decorativ al unei datini cu virtuți îndeosebi spectaculare, care solicită o adeziune de tip estetic. Colinda este integrată funcțional în ceremonialul colindatului (și al datinilor Anului Nou), astfel încât semnificația ei și semnificația și funcționalitatea elementelor sale depind de structura, orientarea și sensul întregului ansamblu cultural. Balada ocupă o poziție mai liberă, fiind mai puțin conectată la datina în care, îndeobște, apare: nunta. Ea are un rost anume, dar nu unul vital: în structura ceremonialului, secvența recitării baladei nu e obligatorie (e dorită, resimțită ca necesară, dar nu e indispensabilă bunului mers al datinii și împlinirii scopurilor ei). De altfel, balada poate apărea și în alte contexte culturale (ospățul ori șezătoarea), ceea ce este însă cu totul imposibil pentru colindă.

Aceste deosebiri funcționale își află ecoul și în structura textuală: în colindă „accentul nu cade pe povestire, pe relatarea unor fapte, ci pe urare; conflictul este mai mult simbolic, rezolvarea lui interesând nu finalizarea mesajului narativ ca atare, ci potențarea funcției rituale a poemului." (M. Pop – P. Ruxăndoiu, 1976, p. 249) Ceea ce înseamnă ruperea de canoanele epicului propriu-zis și, implicit, normalitatea salturilor și a incoerențelor de succesiune narativă a funcțiilor, ralantiul povestirii, condensarea simbolică, potențarea unor elemente nonepice ale textului în defavoarea altora, simbolice. Prin urmare, în colindă „dacă structura epică este imperfectă până la ilogic, structura ca poezie rituală, cu funcție de urare, este perfectă. (...) Dacă într-un mesaj epic propriu-zis, elementele descriptive sunt subordonate cu totul structurii narative, într-un mesaj ritualic aceleași elemente apar pe plan de egalitate cu cele narative, și, în consecință, își permit inadvertențe logice." (idem, 162) În schimb, funcția baladei este „social-educativă, în sensul foarte larg al cuvântului" (idem, p. 279), ceea ce permite, evident, o largă libertate de construcție a elementului epic propriu-zis. Balada oferă modele de comportament (pozitive sau negative) și prezintă situații-limită în și prin care sunt aduse în discuție concepte morale fundamentale; pentru a ajunge aici, balada construiește diferite acțiuni, pune față-n față diferite personaje (exponențiale) și imaginează formule de deznodământ variate. În toate aceste cazuri asupra baladei nu presează contextul ritual imediat (cu tensiunea sa către eficiența ceremonială, cu funcțiile sale sociale ori sacrale, cu obligativitatea constructelor simbolice și cu integrarea textului în contextul ritual general) ci, mai degrabă, contextul mental general, ethos-ul specific unei epoci, unui mediu, unui orizont cultural anume. De aici și tehnicile diferite de manipulare a substanței narative: „Epicul în colindă, acolo unde apare, e subordonat pe de-a-ntregul semnificației interpretării ce i se dă; el trăiește numai prin valoarea lui simbolică, prin ceea ce poate el însemna în contextul funcțional al colindei." În schimb, „balada se hrănește din miezul și din amploarea faptului, colinda din semnificația lui". (Ov. Bârlea, 1967, p. 340)

Acestea ar fi relațiile de natură funcțională între textele-colind și textele-baladă. În ceea ce privește raporturile genetice, cred că și unele, și altele se dezvoltă dintr-un trunchi structural comun. Nu cred că baladele sunt forme tardive și amplificate ale colindelor și nici că cele din urmă ar fi ipostaze sărăcite și fragmentare ale corpusului baladesc. Apărând însă în medii și epoci diferite, cele două tipuri de texte au o poziție diferită față de modelul genetic: colinda continuă linia arhaizantă (menținând elemente ilogice, nemotivate, structuri condensate și sensuri simbolice, cu rezonanțe în codul mitologic), în timp ce baladele au o mai mare autonomie față de punctul de plecare, adăugând noi și noi elemente epice, umplând golurile lăsate de aluzia simbolică printr-o materie narativă cu rol explicativ, dezvoltând elementul psihologic și reducând mitologicul la etic și social.

Transformările simbolice ale temelor mioritice

Primul complex narativ pe care îl aduc în discuție este acela al *Mioriței.* Variantele colind cunosc o schemă epică redusă, bazată, după formula lui Adrian Fochi, pe două „nuclee tematice": „cadrul epic inițial" – ce cuprinde „locul dramei, transhumanța, ciobanii, hotărârea ciobanilor și cauzele omorului"- și „testamentul ciobanului" – cu „reacția ciobanului, locul îngropării, obiectele îngropării și plângerea oilor". (Ad. Fochi, 1964, p. 222) Prin repartiție geografică și prin frecvență statistică (atât în variantele colind, cât și în cele ale baladei), episodul „testamentului ciobanului" se impune, de la distanță, ca nucleul acestei teme, ca elementul central, a cărui lipsă ar însemna desființarea întregului ansamblu poetic. (idem, p. 223) Argumentele statistice (pe larg analizate de folcloristul amintit) pot fi completate cu alte puncte de vedere, dezvoltate pe baza unei cercetări de tip funcționalist. Presupun că tema ciobanului ucis s-a închegat, în formele pe care le cunoaștem astăzi, în texte cu caracter ceremonial. Apariția ei în contextul colindatului a fost cerută de realitatea vie, concretă a vieții satului arhaic. După cum se știe, funcția principală a colindatului este aceea de urare. Ea se realizează prin formule-tip sau prin conținutul epic și descriptiv al colindei. Ceata de colindători posedă un anumit repertoriu tematic, pe care îl adecvează unor situații particulare, în funcție de beneficiarul urării și de finalitatea ei. Urarea „prin poveste" are loc datorită identificării personajului (real) colindat cu un personaj imaginar din textul colindei. Omul este astfel pus într-o ipostază de excepție, este identificat cu un prototip (mitologic sau legendar) și integrat într-o acțiune cu valoare consacratoare (flăcăul din sat devine eroul care prinde leul și îl aduce legat în gospodăria sa; fata din casă apare ca o frumoasă Cosânzeană, pe care o pețesc mai mulți feciori sau care este invidiată, pentru chipul și hărnicia ei, de o mândră împărătească ș.a.m.d.).

Miorița – colind se cânta la acele case unde se stinsese, de curând, un cioban. Rostul ei era de a controla momentul de criză, prin transfigurarea evenimentului real, tragic, într-un eveniment fabulos, care, fără a pierde nimic din tragismul său, oferea un sens superior și o aură simbolică consacratoare. Prin subsumarea faptului particular la un model cultural generic se realizează un efect de „catharsis", o eliberare de sub presiunea dramei apropiate și o depășire a morții, prin ipostazierea ei într-o „gesta" mitologică. Nu orice poveste este capabilă să producă o asemenea descătușare, să împlinească „saltul în metaforă" și ridicarea de nivel ontologic dorită de comunitatea tradițională. O asemenea poveste consacratoare trebuie să se construiască în jurul unui element simbolic dens, revelator. „Testamentul ciobanului" oferă tocmai constelația simbolică, deschiderea cathartică și consacratoare, necesară *contextului* în care era cântată și *scopurilor* pentru care era cântată colinda „Miorița". Ideea de bază a acestui nucleu epic este aceea a perpetuării vieții, a prelungirii existenței ciobanului printr-o „post-existență simbolică". Acest gând poetic este evident atunci când analizăm „conotațiile" implicate de dorința sa de a fi îngropat în stână, alături de uneltele lui: „Ciobanul speră să beneficieze de o post existență «sui-generis», căci toate aceste obiecte, instrumente și unelte ori arme specifice modului de viață pastoral, indică o prelungire simbolică *(i.e.* rituală) a activității sale. Concepția subiacentă este arhaică și poate fi identificată în multe culturi aflate în stadiu etnografic: o viață întreruptă în mod violent se continuă prin altă modalitate de existență. În exemplul nostru se poate ghici aceeași idee obscură: post-existența ciobanului în anumite obiecte caracteristice este asigurată tocmai prin moartea sa violentă (...). «Existența» ciobanului se continuă prin prelungirea simbolică a activității sale profesionale." (M. Eliade, 1970, p. 237)

Ideea transfigurării morții și a depășirii ei printr-o posibilă „post-existență simbolică" este cuprinsă și în alte elemente ale „testamentului ciobanului". Două studii semnate de Ion Taloș adaugă noi argumente în favoarea semnificației transfiguratoare a episodului. În primul dintre ele, cercetătorul amintit analizează o imagine mai puțin discutată: capul tăiat. Într-adevăr, în unele variante ale colindei, ciobanul „judecat" este lăsat să-și aleagă singur felul morții: „Ei îl prind a-l întreba: / – Frate cum îți vrei moartea? / Ori pușcat, ori săgetat / Ori căpuțul jos luat? / – Nici pușcat, nici săgetat / Fără capul jos luat." (vezi I. Taloș, 1981, p. 108) Documente de istorie și etnologie arată că, din perspectiva mentalității arhaice, moartea prin decapitare era considerată „cinstită", „dovadă de nevinovăție"; în plus se credea că ea „îngăduia o existență postumă". (idem, p. 109)

Demonstrația lui Ion Taloș continuă apoi în direcția „etnografică". Autorul presupune existența unui rit și a unei întrupări „textuale" ce s-ar fi referit la o înfruntare reală a ciobanilor: ca și în basme (ori în balade), eroii *Mioriței* s-ar fi întrecut într-o luptă dreaptă, iar cel mic, poate înfrânt și înfipt în pământ până la brâu, ori până la gât, ar fi fost pedepsit prin decapitare. O asemenea ipoteză mi se pare mai

greu de susținut, deoarece contextul mitologic și simbolic al „constelației mioritice" este mai puțin deschis ideilor luptei (concrete) dintre ciobani și (parcă) mai intens orientat către relația rituală (de natură sacrală ori juridică) în care nu e vorba despre o înfruntare între forțe egale, ci despre executarea unei sentințe, ceea ce presupune o distribuire inegală a câmpurilor de forță. Oricum ar fi, nu acest aspect mă interesează aici, ci prima imagine din motivul studiat: aceea a decapitării. Există o serie de argumente – din mitologia antică – ce vin să susțină caracterul consacrator și sugestiile vitaliste ale acestui tip de moarte.

Povestea lui Orfeu este bine-cunoscută tuturor. Știm că minunatul cântăreț a pierit ucis de menade, pentru că a ignorat riturile lui Dionysos și a refuzat să participe (prin cântecul său) la entuziasmul dezlănțuit al „thyasei" dionisiace. Legendele antice spun că menadele, „în furia lor", l-ar fi sfârtecat în bucăți (gest și motiv mitologic ce îl apropie de alte figuri sacre sfâșiate și apoi reînviate: Osiris, Dionysos și chiar Pelops, fiul lui Tantal, tăiat în bucăți, oferit drept hrană zeilor și înviat apoi de aceștia). Capul lui Orfeu ar fi fost aruncat pe râul Nebrus; purtat la vale de valuri, el ar fi continuat să cânte. În final, ar fi ajuns în Lesbos, unde – spun credințele antice – ar fi fost așezat în templul lui Dionysos, de unde ar fi profețit și dat oracole. Analizând în detaliu istorisirea, Jan Kott vede în ea ecoul unor străvechi rituri magice de fertilitate, în care capetele (trofeele) sacre erau considerate benefice, aducătoare de recolte și garante ale fecundității și bogăției. (vezi J. Kott, 1975, pp. 231–232)

O imagine analogă apare însă și în folclorul românesc, în unele variante ale baladei (păstorești) *Fulga.* Capul hoțomanului care a prădat stâna ciobanului Costea este tăiat și lăsat să se ducă la vale, pe apele Dunării; în general, pedeapsa vinovatului în aceste texte are caracterul unui gest aproape ritual; în alte variante capul este înfipt în suliță și adus ca trofeu – imagine ce ne amintește de colindele de flăcău în care protagonistul, după ce ucidea șarpele sau balaurul, aducea, triumfător, capul „monstrului" în sat, primind laudele și consacrarea colectivității; în sfârșit, alteori capul hoțului este ars, iar cenușa este împrăștiată în cele patru vânturi. Or, în balade, în general, pedeapsa nu este atât de amănunțit descrisă: contează lupta și victoria, nu și soarta „post-mortem" a victimei. Interesul pe care textul popular îl acordă corpului și părților corpului celui ucis îmi pare a fi un ecou al unor mai vechi motive simbolice; nu este exclus ca aici să fie reluate elemente din același nucleu mitic care a hrănit și repertoriul *Mioriței,* și ca, printr-o inversiune epică, ele să fie trecute de la eroul principal – ciobanul mioritic – la un protagonist secundar – prădătorul stânei. Imaginea pedepsei rituale și consacratoare a fost astfel preluată și păstrată de această baladă, în timp ce în *Miorița* ea s-a pierdut sau a figurat în variantele colind ca notă simbolică de subtext.

În al doilea articol, folcloristul clujean abordează alt element interesant din „testamentul ciobanului": felul în care cere să fie îngropat. El refuză îngroparea *în* pământ

și vrea să fie așezat *pe* pământ, expus stihiilor, acoperit doar cu gluga și înconjurat de obiectele dragi. Corelând motivul „înmormântării la suprafață" cu imaginile în care obiectele ciobanului strălucesc în soare sau cântă la trecerea vântului, Ion Taloș ajunge la concluzia că textul mioritic ascunde o străveche concepție referitoare la „înmormântarea la stână, în aer, fără atingere cu pământul, cadavrul fiind acoperit cu gluga, iar obiectele personale așezate în punctele cardinale ale cadavrului"; toate acestea „sugerează prelungirea și după moarte a existenței ciobanului între oi, asigurându-i acea post-existență observată de toți exegeții; în schimb, dacă el ar fi înmormântat în pământ, ciobanul s-ar despărți de oile lui, ar dispărea pentru totdeauna." (Ion Taloș, 1983, p. 25)

Datele converg către o singură concluzie: „testamentul ciobanului" cuprinde, în esență, un mesaj simbolic concentrat în jurul dorinței protagonistului de a-și prelungi viața printr-o formă rituală de viețuire, printr-o post-existență „sui-generis", între și în contopire cu mediul natural și profesional specific. Această „idee" mitică, preexistând textului colindei, vine în întâmpinarea funcției „consacratoare" a colindei și a obligației sale de a face față faptului real și, totodată, de a-l depăși și de a-l muta într-un orizont semnificativ superior.

Existența în text a „testamentului ciobanului" atrage după sine câteva probleme de construcție: de ce moare eroul? cum moare? ce se întâmplă după aceea? cum i se comunică vestea („hotărârea") morții? cum află cei din jur cele petrecute? Evident, textul literar nu e obligat să răspundă la toate întrebările „logic" posibile iscate de deznodământul epic, dar nici nu poate ocoli unele dintre ele. La rândul nostru, ne putem întreba de ce e nevoie de un „omor" pentru a introduce în text „testamentul ciobanului"? În fond, ciobanul real, cel în „folosul" (simbolic și ritual) căruia se cânta colinda *Mioriței,* a murit în natură, din cauza unui accident sau a unei înfruntări cu stihiile firii. Putem oare presupune că ciobanii se luptau atât de des, încât mereu câte unul din ei murea în urma unor conflicte reale și sângeroase și mereu, la vremea colindatului, era jelit astfel de către ceata de feciori? Mi se pare o ipoteză total neverosimilă. Nu neg, evident, existența unor certuri și dispute între ciobani și grupurile de ciobani, dar e absurd să crezi că toate înfruntările se încheiau cu crime, și că, în consecință, textul mioritic ar fi transcrierea unui fapt concret, databil în plan istoric. Sau (gândindu-ne la varianta colind în care apare sugestia actului juridic) putem crede oare că „judecățile" erau atât de frecvente și că aceste „tribunale" ale obștei erau atât de active și atât de solicitate de viața de zi cu zi a stânei, încât să inspire textul popular? Interdicții rituale și magice existau, desigur, în număr mare (unele dintre ele ni s-au păstrat până astăzi); dar nu puteau fi atât de multe, încât neofiții și ciobanii cei tineri să fie mereu pândiți, la fiecare pas, de riscul încălcării unei norme fundamentale, sancționate într-un mod atât de drastic. „Judecata", „sentința juridică" și „omorul" sunt motive *simbolice* sunt unități ale textului și au – deci – un

statut cultural și mental; ele nu sunt imagini directe, reflexiile în cuvânt ale unor realități juridice sau ale unor evenimente sociale frecvente. Dimpotrivă, sunt *refracții*, într-un text cu legi proprii de constituire și semnificare, ale unor fapte de cultură și gândire arhaică. De aceea, nu pot fi de acord cu o formulare atât de fermă ca aceea a lui Romulus Vulcănescu: „...socotim *Miorița* și produsele epice anexe pe tema *Mioriței* ca documente juridice străvechi de judecată în comunitatea de grup profesional a păstorilor, iar judecata pastorească ca nucleul primar în jurul căruia gravitează, pe planuri diferite, elementele episodice ale acțiunii judecate." (R. Vulcănescu, 1970, p. 218) Mai aproape de adevăr mi se pare a fi Ovidiu Bârlea, pentru care „crima ciobanilor" este un element epic secund și derivat: „Fiind concepută ca o colindă de doliu după cioban, reiese clar că ideea centrală este așa-numitul «testament al ciobanului». (...) Se observă fără dificultate că rivalitatea dintre ciobani și plănuirea omorului sunt doar un pretext epic pentru a prilejui enunțarea dorinței ciobanului de a nu pierde legătura postumă cu îndeletnicirea lui." (Ov. Bârlea, 1967, p. 344) Cu precizarea că „rivalitatea ciobanilor" nu este un „pretext", ci un „post-text", o unitate epică adăugată și modelată după și pe formatul nucleului tematic elementar. *Miorița* – colindă și baladă – respectă principiul construirii de la coadă spre cap, de la deznodământ spre intrigă. Pornind de la relația narativă fundamentală și de la unitatea simbolică cea mai densă, povestirea țese un fir epic „convenabil" pentru exprimarea unei anumite semnificații. Datorită diferențelor de context socio-cultural, de poziție și funcție culturală dintre genul „colindei" și genul „baladei", tema mioritică se dezvoltă în chip deosebit în fiecare dintre acestea. Între cele două șiruri narative există, firește, o seamă de puncte comune, dar și numeroase diferențe (marcate prin absența sau prezența unor motive) și – ceea ce mă interesează aici – câteva inversiuni narative. Să urmărim deci, pentru relevarea lor, mecanismul și etapele făuririi textului mioritic.

Din perspectiva colindei, moartea ciobanului nu poate fi una întâmplătoare, lipsită de sens. Întâmplătoare, absurdă fusese cea a omului real, cel căruia i se cânta colinda. Dar, în acest text cu rosturi și finalitate bine precizate, nimic nu putea fi hazard, nimic nu putea fi gol de înțelesuri. Moartea eroului (ca și statutul și existența sa) nu poate fi una obișnuită, accidentală. Dar ce moarte poate avea sens? Doar aceea „legiuită", datorată unei *noime* și unui principiu general. În consecință, moartea ciobanului e privită ca rezultat al unui act juridic. Colinda ne spune clar: „grea lege i s-a făcut". Ciudat este aici că victima, adică personajul condamnat, este și ființa consacrată de textul colindei. Dar este oare posibil – admițând ideea că textul ar transcrie un fapt concret și o sentință juridică reală – ca personajul vinovat și pedepsit de întreaga comunitate să servească drept prototip la realizarea unui text consacrator, ce oferea modelul exemplar al destinului mioritic? În general, în folclorul românesc, cel care încalcă normele vieții și al conviețuirii obștești este aspru înfierat de textul literar. E cazul unor tipuri de personaje precum hoțul, trădătorul, fiul

orgolios, naşa adulteră, boierul lacom etc. Ciobanul vinovat, cel care ar fi păcătuit în faţa comunităţii, nu putea fi, în nici un caz, un model cultural pentru un text cu virtuţi consacratoare şi cathartice. Şi, de altfel, formele pe care le bănuiesc a fi cele mai vechi al colindei nici nu menţionează vreo vină specială: ciobanul moare pentru că „i s-a făcut legea", dar nu ni se spune nici care este această „lege" şi nici de ce „i se face" lui. Aş îndrăzni să cred că, în asemenea cazuri, semnificaţia formulei nu este de natură juridică, ci simbolică: nu se referă la un act judecătoresc (ce implică norme profesionale ori morale, proceduri de inculpare şi execuţie, ierarhii ale acuzaţiilor şi pedepselor), ci la unul strict mitologic (bazat pe o concepţie generică şi „metaforică" despre lume şi sugerat de semnificaţia metatextuală a gestului povestit). Singura moarte care consacră este cea de natură sacrificială. Nu vreau să spun că ciobanul este sacrificat şi că textul ar păstra amintirea unor vechi rituri (cabirice sau dacice – cum s-a presupus adeseori) de imolare a unui tânăr, considerat alesul ori alter-ego-ul unui zeu. Afirm numai că textul mioritic, prin sugestiile sale simbolice, reprezintă moartea ciobanului *ca şi cum ar fi un sacrificiu;* e vorba despre un sfârşit care consacră şi care oferă şansa unei post-existenţe simbolice. Absenţa motivaţiei epice din variantele colind (cu formă şi structură arhaică) întăreşte această presupunere; corelarea textului cu funcţia colindei şi a colindatului (depăşirea evenimentului real şi transfigurarea lui în fabulosul mitologic) aduce un argument în plus; alt argument „de sprijin" se iveşte prin faptul că structura primară *a Mioriţei* atrage şi sudează într-un întreg unitar şi perfect armonizat (în plan simbolic) motivul „maicii bătrâne", motiv cu adânci rădăcini în miturile sacrificiale ale începutului de lume, ale morţii şi renaşterii, ale figurilor ce pier şi revin apoi, nevătămate, la viaţă (vezi cap. *Substrat ceremonial şi mitologic în balada Mioriţa);* aspectul violent şi implacabil al hotărârii fârtaţilor confirmă presupunerea expusă aici, deoarece sacrificiul constituie o trecere de la „violenţa impură" la „violenţa întemeietoare", prin care se dau viaţă şi durată cosmosului (ca în miturile cosmogonice) şi cetăţilor ori construcţiilor (ca în miturile etiologice – vezi R. Girard, 1972, p. 135). Pentru a justifica (şi integra cultural) absurdul şi vidul de sens al morţii reale, textul colindei face apel la o poveste ce păstrează, în elementele ei esenţiale, ideea depăşirii şi transfigurării morţii; „testamentul ciobanului" sugerează deplin posibilitatea unei prelungiri simbolice a vieţuirii, ceea ce se realizează prin metafora contopirii cu firea, cu uneltele şi cu fiinţele apropiate, şi prin imaginea decapitării consacratoare; integrarea morţii povestite într-o „perspectivă mitologică sacrificială" aduce un surplus de densitate simbolică şi întăreşte orientarea consacratoare a întregii structuri narative. Moartea ciobanului ar avea acum un sens deplin, deoarece nu se consumă în act material, ci funcţionează ca o treaptă către alte ipostaze ale vieţuirii (sau, într-o formulare mai reţinută, oferă şi posibilitatea unei prelungiri a vieţuirii peste graniţele ei, peste limitele impuse de sfârşitul destinului individual).

Ceea ce vreau să subliniez aici este faptul că textul mioritic preia sugestiile unor străvechi mituri și moduri de gândire mitologică, fără însă a le dezvolta în mod direct, fără a le exprima ca atare în epic și discursiv; elemente mitologice se prelungesc prin sugestia simbolică, nu prin expunerea directă. De aceea, în „povestea" mioritică totul se petrece după logica lui *ca și cum (ca și cum* ar fi un sacrificiu, *ca și cum* și-ar prelungi existența, *ca și cum* s-ar contopi cu natura), și nu după logica lui *este cu adevărat.*

Astfel, termenul de bază al ecuației mioritice („testamentul ciobanului" definit prin deschiderile sale către ideea unei post-existențe „sui-generis" și prin conotația sacrificială a morții) încheagă o structură epică elementară, densă, revelatoare; înclin să cred că ea a oferit trunchiul comun din care s-au dezvoltat, pe linii proprii, dar și prin dialog și interferențe, povestirile mioritice din variantele colind și baladă.

Desigur, ideea unui „text" primordial este o ipoteză. Nu putem ști cum arăta el (ce cuvinte folosea) și e greu de crezut că actualele forme literare ar fi perfect identice cu străvechea alcătuire. Nu știm, de asemenea, ce funcții sociale, culturale, ceremoniale ar fi putut avea. Putem presupune că era strâns legat de unele rituri și că ele, probabil, se înscriau în orizontul funerar. Dar toate acestea sunt presupuneri, deducții, ipoteze; fără bază faptică, fără posibilitatea unei confruntări cu realul, rămân simple constructe ale gândirii. Și o ultimă precizare: nu este exclus ca acest „text" de origine să nu fi avut un statut strict textual, poate că nu era o unitate închegată (așa cum înțelegem noi textul astăzi), ci o nebuloasă de motive, unele spuse, altele numai gândite. Trunchiul comun al baladei și colindei reprezintă – ca și în lingvistica istorică – o formă neatestată, dar necesară, un nucleu al virtualității semantice, și nu un element concret cu sens determinat.

Textul colindei este obligat să răspundă solicitărilor contextului socio-cultural specific în care este actualizat. Nevoii de a justifica și de a consacra un eveniment de criză (într-un moment ceremonial de depășire a crizelor cosmosului și de împlinire a firii și a societății) îi corespunde o povestire ale cărei unități constitutive „mustesc" de sugestii simbolice consacratoare. Perspectiva sacrificială dă un sens și o densitate exemplară evenimentului tragic istorisit. De asemenea, ea oferă o justificare și o noimă. Pierderea acestei perspective lasă însă întregul lanț suspendat: pentru a explica ceea ce oricum trebuie să urmeze („testamentul ciobanului") apar acum o seamă de motivații epice. Soluția judecății și a sentinței păstrează încă aspectul „purificator" al actului violent ce curmă viața tânărului cioban – violența „impură", profană și absurdă, va apărea odată cu variantele baladei, în care moartea este rezultatul unui „sfat de taină" și al unei crime puse la cale de către ciobanii lacomi și invidioși. Judecata însă dă sentimentul unui act necesar, imuabil. De aceea textul colindei nu prezintă prea multe motive pentru a justifica acuzația: discursivul și analiticul sunt relative, discutabile, iar rostul colindei este de a „consacra" totul, de a crea imaginea unor gesturi și evenimente exemplare, dense, deplin semnificative.

În altă ordine de idei, epicizarea conflictului deschide larg porțile combinatoricii personajelor. Astfel, înfruntarea se petrece fie în interiorul unui sistem extrem de închis, familia (între frații mari și fratele mic ori între frați și veri), fie în afara ei, dar în cadrul, totuși sever marcat, al grupului profesional (cu variantele: familia contra ciobanului străin sau oierii contra vătafului lor), fie, în sfârșit, într-un context mai larg ce opune un cioban izolat și o ceată de tâlhari. Evident că, în aceste combinații, există opoziții puternice și opoziții slabe; alegerea uneia ori a alteia indică gradul de epicizare a textului. Opoziția slabă permite mai multe arabescuri ale povestirii, oferă șansa unor „digresiuni" epice și a căutării unor elemente motivaționale care, prin acumularea de note opuse, o întăresc și o amplifică. Codului social (opoziții în familie și în afara familiei) i se adauge un alt cod, să-i zicem „afectiv": e vorba despre opozițiile „unul"/„mai mulți" și „cel mai mic"/„cei mai mari". Ultima mi se pare cea mai interesantă, deoarece, în sistemul ierarhiilor simbolice populare, fratele cel mic este întotdeauna cel frumos, cel hărăzit, cel viteaz și priceput, cel consacrat. Ipostazierea ciobanului mioritic în rol de „prâslea" îl așază – în sistemul categoriilor culturii populare – în antiteză cu eroul de basm: el este victima, nu triumfătorul. Totodată ea îl consacră, deoarece îi oferă o poziție privilegiată, bine conotată, cu valori simbolice: prâslea este „alesul", cel care are șansa unui destin de excepție.

Pe de altă parte, fapta ciobanilor trebuie și ea justificată: pierderea semnificațiilor de subtext și slăbirea forței de convergență a sugestiilor simbolice lasă locuri goale în structura textului, locuri care trebuie umplute prin adăugarea unor elemente epice suplimentare. În cazurile în care este vorba despre o judecată pastorală, în majoritatea variantelor colind, actul enunțării ei servește și ca motiv justificator. Atunci când există și un „cap de acuzare", el are un caracter obscur, conotativ, cu adânci rădăcini în mit și rit. În general, ciobanul e condamnat pentru că ar fi încălcat o interdicție legată de statutul său profesional: fie ar fi întors oile (deși uneori „întorsul oilor" apare numai ca modalitate de a-l îndepărta de la locul unde „i se face legea"), fie s-ar fi îndrăgostit, ar fi vrut să se căsătorească ori ar fi fost ales mire de o frumoasă fată (motivul „fetei de maior" ori al „Sorei Soarelui"). În ambele cazuri, sugestiile magice și rituale sunt evidente: sensul și valoarea unor asemenea acuzații sunt mai degrabă implicite decât explicite. Poate că e vorba despre transcrierea unor datini și prescripții rituale (unele dintre ele sugerate de cercetările etnografice); dar poate că e vorba și despre un orizont mitologic secund, prelungit în textul literar. Colinda folosește cele două motive (cu rezonanțe, evident, străvechi) ca pe niște adausuri cu valoare strict explicativă, astfel încât nu putem ști prea bine dacă ea a preluat secvențe dintr-un text anterior (mai amplu și poate destructurat la vremea structurării colindei) ori dacă nu cumva și-a construit, din elemente nontextuale, acest „aiton" inițial. Părerea mea este că textul colindei nu reflectă o realitate exterioară lui, ci refractă o seamă

de date din afara granițelor sale, date care-și continuă mișcarea lor originară în spațiul textual, dar pe traiectorii sensibil modificate.

În plan motivațional, balada *Mioriţa* aduce o „clarificare" a cauzelor conflictului. Substratul ceremonial și simbolic dispare aici, lăsând loc liber improvizației și construcției epice. În general, accentul cade acum pe diferențele economice, care generează fie rivalitatea, fie invidia dintre ciobani (sau, într-o formă și mai scăpată din frâul relațiilor strict pastorale, între cioban și un grup extraprofesional – lotrii). Adăugarea motivației economice sapă o prăpastie între variantele colind și cele baladă ale *Mioriței.* Ea este semnul distanței dintre un gen și altul și al schimbării presiunilor exercitate de contextul cultural, schimbări oglindite în repartizarea rolurilor epice și în orientarea liniei generale a povestirii. Ruptă de presiunea consacratoare a ceremonialului, moartea ciobanului nu-și mai proiectează semnificațiile într-un orizont secund, simbolic, plin de înțelesuri mitice. Ea nu are noimă, nu are sens. De aceea, nu mai este un eveniment *exemplar* cu implicații mitologice, ci unul *excepțional,* cu ecouri afective și morale. Motivația epică inversează acum relația dintre personaje: ciobanul vinovat de încălcarea unei legi devine victima nevinovată a unui complot; judecătorii și executorii unei sentințe apar în baladă ca oameni pizmași și vicleni, atacatori ai celui singuratic și fără apărare. Atributul „vinovăției" este astfel invers distribuit: în colindă stă la un pol al relației, iar în baladă, la celălalt pol. Totodată „legea" este înlocuită prin fărădelege, iar actul justițiar prin crima nedemnă.

O altă problemă pe care trebuie să o rezolve textul mioritic este aceea a legăturii dintre moartea ciobanului și testamentul său. În multe variante de colind, ciobanii justițiari erau beneficiarii și executorii „testamentului". Pe măsură ce complexul mioritic se îndepărtează de matca sa mitologică, pe măsură ce textul se epicizează, distanța epică dintre moartea ciobanului și testamentul său crește. În acest gol intră, pe de o parte, temele legate de motivul omorului și, pe de altă parte, temele asociate cu posteritatea mesajului celui omorât. Cui se adresează el acum? Fârtaților și mamei – răspunde textul. Prin cine și cum își comunică el dorințele? Direct, prin ciobani, sau prin mioara năzdrăvană! Toate aceste motive apar – în opinia mea – datorită fisurilor intervenite între cele două unități de bază ale complexului mioritic și datorită – în mod corelat – epicizării sale. Prezența lor nu este însă întâmplătoare: ea ține de logica de adâncime a întregului ansamblu narativ și simbolic, care selectează anumite motive, refuză altele, combină unitățile într-o anumită ordine și orientează mișcarea firului epic spre o anumită rezolvare a conflictului. Interesant este faptul că mesajul ciobanului este dublu: pe de o parte, „testamentul" propriu-zis, pe de altă parte, „alegoria" morții. Mamei nu trebuie să i se spună direct ce s-a petrecut: ea trebuie să primească un text codat, un text bogat în aluzii și referiri simbolice. În general, în colinde, ortacii sunt cei cărora li se comunică „testamentul" și care (se presupune) sunt obligați să-l ducă la îndeplinire – între ei și ciobanul omorât nu există dușmănie și concurență personală: conflictul este

impersonal, fiind dictat de o „noimă" care îi depășește pe toți protagoniștii evenimentului dramatic. În balade însă, motivul economic separă protagoniștii și mută înfruntarea din impersonal în personal, din generic în particular; dialogul nu mai poate fi unul direct, bazat pe respect și obligativitatea respectării unei legi; în unele texte, ciobanii nici nu ascultă dorințele victimei. Prezența „maicii bătrâne" în schema epică a textului se realizează prin două ipostaze: comunicarea directă (fiul o cheamă, o strigă și maica vine imediat; în unele cazuri, ea îl vede murind și îi împlinește ultimele dorințe, în altele, încearcă să îl salveze) și comunicarea indirectă (ciobanii îi transmit mamei unele informații referitoare la fiul căutat). În primul caz, maica știe și vede, în al doilea, întreabă și (eventual) ghicește. E greu să spunem cu certitudine care este rostul acestui motiv în economia textului mioritic: în plan simbolic, el poate fi o prelungire și o completare a sugestiilor vitaliste și a conotațiilor mitologice legate de post-existența „sui-generis"; motivul „maicii bătrâne" consonează cu străvechi mituri de întemeiere, cu formule simbolice legate de moartea și și nașterea firii și a cosmosului, cu „anabaza" și „catabaza" zeiței naturii, fecioară și mamă, sursă a vieții și a morții. Prezența sa în spațiul semantic mioritic, axat pe ideea prelungirii vieții și a depășirii (ori consacrării) granițelor morții, nu este nefirească; „sudura simbolică" a trebuit doar completată printr-o „țesătură epică" de suprafață, printr-o meșteșugită potrivire a momentelor acțiunii, astfel încât apariția maicii și a căutării ei să se înscrie, „ca de la sine", în devenirea narativă a evenimentelor din *Miorița.*

Pe de altă parte, „maica" din text poate fi un dublet al mamei din ceremonial; aceasta ar fi fost destinatara mesajului, cea căreia îi era adresată povestirea mioritică (tot astfel cum, în unele colinde de flăcău, formula de încheiere arată că nu tânărul lăudat este beneficiarul textului cântat, ci mama sa – într-adevăr, elogiul nu este îndreptat către fiu, ci către aceea oare „l-a spălat" și „l-a legănat"). Și, prelungind analogia, colindătorii ar fi, în acest caz, echivalentul ceremonial al ciobanilor: maica întreabă ce s-a petrecut și află o „poveste"; colindătorii vin și ei și comunică o poveste mamei reale, poveste care, și ea, spune și transpune, ascunde și relevă, numește și simbolizează (din nou situația nu e singulară: în multe colinde, ceata este identificată cu un stol de porumbei, cu un alai de eroi solari sau cu un grup sacral care vine să spună ceva gazdei, să o dăruiască cu o „veste" sau cu o „poveste" – vezi T. Herseni, 1977, pp. 255–267). Ecuația acestor corespondențe și analogii simbolice ar fi următoarea: așa cum ceata de colindători aduce un mesaj (sacral ori consacrator) familiei (mamei) colindate, tot astfel grupul de ciobani (justițiari ori, mai corect, păstrători și executori ai noimei) comunică mamei o poveste cu înțeles neclar, probabil alegoric. Astfel, sintetizând, apariția maicii bătrâne în textul mioritic se poate explica fie prin (sau „și prin") corespondențele și sudurile dintre elementele simbolice de bază ale repertoriului cultural din care s-a făurit textul, fie prin (sau „și prin") modelul transpunerii ceremonialului în colindă, al dublării actanților din ritual cu eroii din povestire. Oricum ar fi, motivul „maicii

bătrâne“ atrage după sine problema comunicării unei informații. Ea se realizează acum prin intermediul fârtaților ori prin „mioara năzdrăvană“.

Atunci când ciobanii se interpun în dialogul dintre fiu și mamă, ei comunică un mesaj cifrat; o fac fie din proprie inițiativă, fie urmând rugămintea celui ucis. „Semnificantul“ mesajului este centrat în jurul „rămânerii în urmă“: „Ei acasă ș-o vinit / Mama lor i-o întrebat: / – Cel mai mic unde-o rămas? / – Tăt pă văi și pă vâlcele / Cu oile cele rele; / Tot pă văi și pă hârtoape / Cu oile cele șchioape.“ (Al. Fochi, 1964, p. 564). „Să-i spuneți asa-re / C-am rămas 'napoi / Tot vânzând la oi / Numărând pă bani / La lumina lunii / La capătul lumii...“ (idem, p. 655) Toposul și elementele invocate sunt „marginale“: ele sugerează condiția precară a ciobanului, condiția sa de ființă așezată „în afara“ celor rânduite. Pentru noi, textul nu e deloc „transparent“. Nu știm ce legătură (simbolică) poate fi între „rămasul înapoi“ și „vânzarea mieilor“ și ideea ori conotațiile morții. Probabil că, în mediul inițial, semnificațiile și corelațiile erau mult mai evidente.

Interesant este că, atunci când intermediarul este „mioara năzdrăvană“ (fie în colinde, fie în balade), „semnificantul“ mesajului cifrat este cu totul altul. Acum apare așa-numita „alegorie“ a morții: „Hai tu, biete miorele / Spuneți cătă mama me-le / V-a-ntreba mama de mine / Spuneți că m-am dus la bine / Și numa m-am însurat / Și eu numa' mi-am luat / Tot o fată de-mpărat/ Să nu fie cu bănat.“ (idem, p. 568) E însoțită de variațiile și îmbogățirile – în ordinea complexificării alegoriei – de rigoare: „Tu să-i spui / Că m-am însurat / C-o fată de crai / Pe-o poartă de rai / Căci la nunta mea / Au căzut o stea / Chemători mi-au fost corbii, / Paserile lăutarii / Și nuntașii paltini mari“ (idem, p. 617); „Că el s-o-nsurat / La un vârf de munte-nalt / Preoții-s nunii mari / Păcurari îs lăutari“ (idem, p. 687) sau „Că m-am însurat / Și-am luat o crăiasă / A lumii mireasă. / Stelele și luna / Mi-au ținut cununa, / Nașul păltinașul /El mi-a fost nănașul.“ (idem, p. 689) Totuși, variantele colind de acest fel sunt rare și înclin să cred că își au rădăcina în baladă (de altfel, unele versuri sunt chiar identice cu cele ale baladei, iar acțiunea e localizată, lucru rar pentru colindă, pe „un picior de plai“, mai mult, crima e motivată, economic sau psihologic). În opinia mea, motivul „mioarei“ și mai ales cel al „alegoriei morții ca nuntă“ sunt tipice pentru universul epic al baladei. Ele reprezintă dezvoltări narative, ce tind către grandios, către exagerare și hiperbolic, către discursiv și psihologic.

Dacă simplificăm lucrurile, textul mioritic prezintă trei tipuri de relații: a) relația elementară (și, presupun eu, arhaică): fârtații fac legea și ciobanul le comunică dorințele sale; b) relația mediană: ciobanii omoară (fac legea) pe unul (unuia) din ei; acesta le cere să-i îndeplinească dorințele (testamentul și mesajul către mamă); mama îi întreabă unde îi este fiul; c) relația dezvoltată: ciobanii pun la cale un omor; mioara năzdrăvană află; ciobanul îi comunică ei (și prin ea) testamentul și mesajul către mama lui.

De la o formulă la alta, distanțele dintre personaje cresc și astfel crește dramatismul înfruntării: ei nu comunică direct un (și printr-un) fapt „rânduit“, ci indirect,

prin intermediari, un mesaj cifrat, alegoric. Ciobanul mioritic este tot mai izolat, tot mai golit de sens ritual și de orizont simbolic integrator, ceea ce, desigur, mărește patetismul existenței sale epice și al discursului „postum".

În baladă, mioara năzdrăvană ia locul ciobanilor și devine singurul canal de comunicare între cioban și mama sa. În același timp, balada mută acțiunea din real în imaginar. Într-adevăr, textul ei este (cel mai adesea) construit pe două niveluri: discursul „autorului" (ce povestește întâlnirea dintre ciobani, complotul, intervenția mioarei năzdrăvane) și discursul „personajului" (ce conține „testamentul ciobanului" și mesajul către mamă). Primul este ancorat în „realul" povestirii, al doilea plutește însă în virtualul unei presupuneri. Textul nu ne spune (ca în colinde) că ceva s-a întâmplat, ci doar că ceva s-ar putea întâmpla. Întrevăd, deci, o altă inversiune narativă: de la fapta reală (omorârea ciobanului vinovat) se trece la una virtuală. Balada nu povestește executarea unei sentințe, ci sugerează, printr-o „poveste (sau chiar presupunerea din poveste), ceva ce ar putea să se întâmple. Această poveste face ca dialogul dintre personaje să nu fie unul direct, ci unul indirect: mioara mediază între protagoniști și transmite mesajul stăpânului ei. Prezența ei umple astfel golurile lăsate de apariția motivației economice (care accentuează conflictul psihologic și face mai puțin verosimil dialogul dintre ciobani) și, în același timp, permite amplificarea „alegoriei" ca modalitate intens dramatizată de comunicare a unei întâmplări unei persoane care nu poate ști dacă acea întâmplare a avut sau nu loc. Contextul socio-cultural al baladei (context mai puțin sever, care nu leagă în mod strict conținutul și sensul textului de logica ceremonialului), precum și funcțiile ei culturale (în care eticul și exemplarul sunt cu atât mai bine demonstrate și impuse, cu cât sunt mai accentuate și mai vizibile opozițiile morale și psihologice) au orientat textul baladei către dezvoltarea discursivă și către amplificarea distanței dintre personaje, ceea ce elimină concizia colindei, solicită un surplus de acțiune și de motivații și mărește tensiunea dramatică prin sporirea contradicțiilor textuale imanente. Colinda și balada se definesc astfel prin raportul dintre concizie epică și adâncime simbolică a semnificației vs. dezvoltare epică și tensiune morală și psihologică a semnificației.

În afară de toate transformările narative pe care le-am prezentat aici, nu trebuie uitat că variantele colind și cele baladă ale *Mioriței* cuprind și o seamă de inversiuni epice. Acestea sunt: cioban vinovat / cioban nevinovat; fârtați justițiari / fârtați nejustițiari; motivație prin lege / motivație prin fărădelege; comunicare directă / comunicare indirectă; moarte reală /moarte virtuală.

Inversiunile simbolice şi universul baladei folclorice

Textul mioritic nu este singurul caz în care inversiunile narative apar la granița dintre două universuri epice care reclamă, fiecare, un cod interpretativ major (cu o

deschidere puternică a opozițiilor constitutive), dar care sunt actualizate în contexte socio-culturale diferite, având funcții și poziții culturale aparte și, evident, figurând în genuri literare deosebite. Un alt exemplu edificator din lumea folclorului românesc este acela al temei „Vidrosul" (în colinda *Pescarii și vidra,* în balada *Antofiță a lui Vioară).*

În repertoriul ceremonial, tema amintită apare în colindele de năvodar: gazda (care e „dăruită" cu această colindă) este identificată cu un pescar viteaz și priceput, ce reușește să prindă puiul Vidrei (ori al Iudei) și care, apoi, obligă Vidra să-i arate locul unde sunt peștii cei mari sau să-i destăinuie un adevăr ascuns, referitor la ordinea vieții și a cosmosului. Colinda începe cu o descriere a pregătirilor eroului. Descriptivul este aici ancorat în simbolic, deoarece sugerează, pe de o parte, priceperea pescarului, iar pe de altă parte „pariul" său eroic: nu pescuiește nimic tot anul, pregătindu-se numai pentru înfruntarea vitejească. Apoi pleacă la pescuit (singur sau însoțit de o ceată de năvodari). Nu se precizează locul unde va arunca năvodul: eroul nu caută o zonă anume, favorabilă ori necunoscută celorlalți pescari. După două încercări nereușite, la a treia, găsește, pe fundul plasei, puiul Vidrei (vezi cap. *Personajul mitologic: umbra și reflexul).* Se pare că acesta și era scopul acțiunii sale, deoarece, în loc să-l arunce, el îl prinde, îl leagă și începe „să-l canonească". Alarmată de țipetele puiului, iese din adâncul apelor „Vidra a mare / Din picioare scăpărând / Din gură văpăi lăsând". (T. Pamfile, 1916, p. 292) Au loc acum pactul și schimbul dintre cei doi protagoniști. Pescarul eliberează puiul, iar Vidra îi dăruiește fie o taină a lumii (când va fi „sfârșitul veacului" ori „cât pește este-n mare"), fie un pescuit fabulos: „Năvodul că-mi întindeau / L-întindeau / Și-l încheiau, / Șufanele i-aruncau / Și-nce-peau / De mi-l trăgeau... / Nouă zile pește-mi scoate / Fac grămezi ca șirele / Câți pescari prin târg erau / El pe toți că mi-i vestea / Orașul de-ndestula" (idem, p. 291). Finalitatea acțiunii pescarului e creionată de ultimele versuri ale colindei. Astfel aflăm că „Lumea că se sătura / Praznice se prăznuia." (G. Dem. Teodorescu, 1982, p. 106) E vorba deci despre o masă bogată – sugestie și promisiune a fecundității și prosperității. Colinda consacră astfel pe cel colindat, identificându-l cu un erou vestit și priceput și asigurându-l, în plan simbolic, de fericire și bunăstare, de succesul pescuitului în anul ce va veni.

Balada pe aceeași temă este, evident, lipsită de acest context ceremonial și, implicit, de funcția consacratoare. Rostul ei este evocator și educativ: manevrează valori etice, sociale și umane, scoase în relief printr-o „povestire" prin care diverși eroi sunt puși față-n față și prin care sunt așezate într-o ecuație anume o serie de acțiuni exemplare. Balada dezvoltată pe tema „Vidrosul" inversează semnele din narațiunea-colind, atribuind alte valori și alte roluri personajelor principale.

Textul începe prin prezentarea unui praznic bogat: bătrânul pescar Vioară „bea și se veselește" cu ortacii săi. Fiul său Antofiță stă singur și întristat. Întrebat de tatăl lui ce supărare îl macină, el îi răspunde că „i s-a făcut de-nsurat" și că, pentru a-și face

nunta, are nevoie de o pradă bogată de pește; îi cere uneltele și o ceată de pescari, fără de care nu ar putea obține această uriașă cantitate de pește (necesară uneori pentru hrănirea nuntașilor, iar alteori, pentru a-și convinge pretențioasa mireasă de priceperea și vitejia sa). Bătrânul îl sfătuiește să pescuiască pe oriunde, dar nu în Vidros: „La Vidrosu să nu mergi / Că-i o apă minunată / Și dă pește lăudată, / Ca din cer până-n pământ / Atât Vidros de adânc. / Ieu o dată l-am vânat, / De-abi' cu cap am scăpat." (Al. Amzulescu, 1981, p. 264) Fiul încalcă sfatul tatălui și se avântă în Vidros. La început, totul pare a merge bine: prinde puiul Vidrei și, canonindu-l, obligă Vidra să iasă din afund. Îi cere să-i arate locul unde se ascund peștii cei mari și apoi aruncă năvoadele. Finalul cunoaște mai multe variante: peștii treziți ori chiar Vidra rup năvoadele pescarilor și le scufundă bărcile; toți se înecă, numai Antofiță scapă înotând. În unele cazuri, și el este pedepsit de Vidră, care-l lovește cu coada și îl orbește. În alte cazuri, în scenă este adus și bătrânul Vioară, care-și salvează fiul și care-l mustră aspru pentru fapta necugetată, prin care a înecat năvodarii și le-a văduvit femeile.

Povestea este vizibil amplificată, dar, în același timp, și inversată; în primul rând, pescuitul fabulos nu reușește, aventura eroului se termină printr-un eșec, deoarece nu prinde nimic și ajunge la un pas de moarte. În final, nu este lăudat ori consacrat, ci dimpotrivă, blestemat și pedepsit. Se schimbă, de asemenea, atitudinea Vidrei: bunăvoința ei este doar aparentă, pentru că de îndată ce-și vede puiul scăpat, pregătește răzbunarea: fie prin fapta directă, fie prin acțiune indirectă, ea contribuie la scufundarea pescarilor. O altă inversiune se referă la poziția ierarhică a protagonistului: el nu mai este vătaful priceput și norocos, ci conducătorul vremelnic, pripit și orgolios, care-și poartă tovarășii către pieire. Evident, nu mai este consacrat, ci, din contră, descalificat.

Nucleul epico-simbolic comun, în jurul căruia se încheagă toate liniile de forță ale temei, este pescuitul fabulos. Finalitatea lui, sugerată în colindă, implicată în codul ei simbolic, este direct exprimată în textul baladei. Astfel, Antofiță cere năvoadele și pescarii: „Mândru pește ca să-mi prind / Cu carnea nunta nuntesc / Cu oase case lănțuiesc / Cu solzii le șindrilesc /Cu sânge, le zugrăvesc". (Al. Amzulescu, op. cit., p. 264) Nunta e proiectată în orizontul fabulos al sacrificiului întemeietor de lume: monstrul sacru prins și omorât asigură nu numai consacrarea eroului, ci și materia (divină) pentru întemeierea casei (metonimie pentru ideea de neam, familie) și nunții sale (vezi cap. *Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor).* Deci Antofiță declanșează pescuitul pentru a face rost de o mireasă. E vorba însă despre o fată de împărat, pretențioasă și greu de pețit. Textul baladei începe astfel să țească o pânză de fapte, motivații, cauze, trăiri psihologice, în măsură să umple golul lăsat de eliminarea codului ceremonial și simbolic specific universului colindei. Construirea povestirii se face, și aici, de la coadă la cap: pescuitul trebuie să aibă loc,

dar pentru cine? Pentru un tânăr erou! De ce? Pentru a obține o soață! De ce tocmai în Vidros? Pentru că mireasa pune o asemenea condiție! ș.a.m.d.

Pornind de aici, balada reorientează sensul mesajului către un cod etic: aduce în prim-plan opoziția tânăr / bătrân, opoziție nu numai de vârstă, ci și de poziție socială, de autoritate și putere, de atitudine etică și cod moral ori comportamental. Eșecul eroului este compensat de înțelepciunea bătrânului Vioară: tatăl preia atributele consacratoare ale tânărului din colindă și conduce acțiunea, dând sentința finală. Schimbarea de semne (erou consacrat – erou descalificat) a permis – în contextul funcțional orientat spre etic al baladei – apariția unui conflict secund (tată–fiu) și centrarea mesajului asupra unei probleme de morală și cutumă: respectul și obediența fiului față de tatăl său.

Interesant este aici și că, spre deosebire de lumea colindei, orizontul baladei aduce o precizare în plus: pescuitul nu poate avea loc oriunde, ci numai în Vidros. În colindă întregul spațiu este fabulos și mitologic. În baladă, doar unele elemente sunt astfel. De aceea, spațiul consacrat, continuu, din colindă e aici înlocuit cu unul discontinuu, cu locuri „sacre" și locuri „profane". Semnele unei asemenea diferențieri spațiale mi s-au părut a se releva și în textul *Mioriței:* în colind totul se petrece „sus", la vremea urcării la munte, în timp ce, în baladă, acțiunea are loc undeva jos, acolo unde ciobanii coboară cu turmele lor.

Astfel, în cazul temei epice „Vidrosul" inversiunile narative ce leagă variantele colind de cele ale baladei sunt mai clare, mai evidente. Opozițiile sunt, deci, următoarele: pescuit reușit / pescuit eșuat; erou consacrat / erou descalificat; vidra binevoitoare / vidra răuvoitoare; nelocalizare / localizare.

Despre transformările narative care leagă temele comune ce apar în genuri literare diferite s-ar mai putea scrie încă zeci și zeci de pagini. Aș vrea să mai amintesc aici – pe scurt – tot în spațiul relației colindă–baladă, tema fraților despărțiți și regăsiți. Ea apare în colinde, unde cei doi eroi se întâlnesc pe neașteptate și se provoacă la luptă. Nici unul nu poate învinge. Atunci, frânți de oboseală, „steteră de se-ntrebară: / Care ei din cine este? / Rudă bună se găsiră / Rudă bună frățioari..." (C. Mohanu, 1975, p. 69) Cei doi frați figurează, în colinde, în contexte consacratoare: eliberează cetățile, salvează corăbiile, aduc bogăția și fertilitatea (vezi cap. *Soarele și eroii solari).* Tot ce fac ei fac împreună, într-un cuplu nedespărțit și chiar neindividualizat. Tema apare și în balade, în textele de tipul *Mircea ciobanul* ori *Dobrișan.* Și aici cei doi frați sunt despărțiți (unul este domnitor, altul este cioban), aflându-se într-o relație de antagonism. Dobrișan este pârât domnului, pentru bogăția lui, care ar concura-o pe aceea a curții domnești: „Ce-ar fi cerul cu doi sori / Așa-i țara cu doi domni / Două paloșe-ntr-o teacă / Doi domni în țară săracă / Măria-ta-n București / Dobrișan în Stoenești." (G. Dem. Teodorescu, 1982, p. 533) Eroii se înfruntă și, în final, se descoperă frați.

Cu toate aceste analogii, balada inversează o seamă de elemente ale povestirii: în colindă, frații sunt egali. Aici ei sunt diferențiați: unul are puterea politică, celălalt, pe cea economică; unul are autoritate, altul are renume; unul e domnitor, celălalt e cioban; în colindă, cei doi se înfruntă într-o luptă egală; în baladă, unul îl prinde și îl domină pe celălalt – deși bogat, Dobrișan nu se poate opune, nu se poate lupta cu domnul – în sfârșit, în colindă, rămân nedespărțiți; în baladă, se separă cel mai adesea, căci Dobrișan nu poate renunța la lumea sa ciobănească. Acestea ar fi, pe scurt, inversiunile. O cercetare mai amănunțită ar releva, de asemenea, și mecanismul lor de profunzime, etapele genezei textuale și țesăturile epice care amplifică intriga pentru a justifica deznodământul (*i. e.* relația narativă esențială, înfruntarea dintre cei doi frați). De asemenea, investigațiile pe această temă și cu ajutorul acestei metode ar putea continua și în alte cazuri. (Mă gândesc la formule epice precum „sacrificiul zidirii", „lupta cu șarpele", „răpirea fetei" etc.)

Studierea folclorului din perspectiva transformărilor narative aruncă, deci, o lumină nouă asupra genezei textului de literatură orală, a mecanismelor sale de structurare, a relației dintre nucleul epic subteran și țesătura secvențială a povestirii, a poziției, a atributelor și a devenirii personajelor literare. E un drum pe care, sunt convins, cercetările au mult de mers și multe de descoperit. Analizele prezentate mai sus sunt un început în ceea ce privește atât statutul teoretic al transformărilor narative, cât și formele în care ele se manifestă în viață textului popular. Cred însă că limitele prezentei tehnici de cercetare nu sunt epuizate de rândurile de față și că șansele ei de adevăr și reușită vor putea fi probate și prin alte studii și interpretări.

Considerații finale

Transformările narative sunt un fapt concret, evident, ușor observabil. Nu e nevoie de prea multă erudiție și nici de un spirit de observație deosebit de ascuțit pentru a sesiza că o temă epică nu este niciodată egală cu sine și că se modifică mereu, de la o epocă la alta, ori de la un mediu cultural la altul. Prin urmare, la acest prim nivel al cercetării (bazat pe constatări empirice) se poate spune fără teama de a greși că transformările narative constau în modificarea elementelor și a relațiilor dintre ele în interiorul unei teme epice, la trecerea acesteia de la o formă (ori etapă) a povestirii la alta. Pare simplu și clar. Dar, de îndată ce ne adâncim în miezul problemei, de îndată ce vrem să aflăm „cum" și „de ce" se produc asemenea fenomene culturale, o mulțime de semne de întrebare invadează orizontul cercetării: de ce se produc astfel de modificări? Cum e posibilă trecerea unei teme de la o povestire la alta și de la un gen la altul? Ce sunt, de fapt, genurile? Ce influență are apartenența la un gen

asupra structurii narative? ș.a.m.d. Răspunsul la problema transformărilor narative trece, asemenea firului de mărgele, prin toate aceste întrebări și răspunsuri succesive.

Analiza a țintit către adâncimile povestirii, către unitățile elementare care subîntind și susțin (pe dinlăuntru) edificiul unei construcții epice. Astfel cercetarea este obligată să ajungă la analiza povestirii în context, la relația dintre mediul socio-cultural (care solicită, „utilizează" și semnifică, beneficiază de povestire) și structura narativă a mesajului astfel actualizat și comunicat. Între solicitările sociale și substratul narativ există o relație dialectică: tipul povestirii, forma și semnificația sa sunt (în mediul lor originar de manifestare) strict determinate de presiunile mediului socio-cultural (prin care înțeleg determinările economice, sistemele de rudenie, relațiile de putere, „ethos"-ul unui grup uman, valorile sacre în care crede, sistemul clasificatoriu prin care analizează lumea naturală și socială din preajma sa, orizontul ceremonial, atitudinea și reacțiile ascultătorilor, intențiile și posibilitățile de exprimare artistică ale performerului). Această relație dialectică se oglindește în poziția pe care o ocupă, într-un anume moment și loc, o anumită povestire. „Poziția" culturală este aceea care determină atributele ei de gen. Perspectiva funcțională pe care am propus-o aici înlocuiește imaginea rigidă des întâlnită în studiile de teorie literară (genul văzut ca o categorie fixă, ca model imuabil), cu o imagine dinamică, aflată mereu în căutarea adecvării la realitatea și la schimbările inerente ale obiectului cercetat. Conceptele de gen își păstrează conturele obișnuite și deja consacrate: ceea ce se schimbă însă este repartizarea ierarhică a criteriilor distinctive. Consider, deci, că în diferențierea genurilor nu criteriul conținutistic este factorul esențial, ei acela funcțional. Pe această axă a deosebirilor funcționale, la un pol se află „povestirea privilegiată" (dotată cu rosturi socio-culturale majore și dublată de un cod semantic cu opoziții maximalizate) și „povestirea obișnuită" (fără implicații în mecanismele reglării sociale și sprijinită de un cod elementar, cu opoziții „miniaturizate").

În sfârșit, pentru a limpezi în întregime orizontul investigației, am integrat povestirea într-o perspectivă mai amplă, antropologică, încercând să văd care sunt funcțiile ei sociale și culturale. Răspunsul la această întrebare îmi oferea cheia explicării mișcărilor și schimbărilor de funcție efectuate de diversele povestiri și teme narative. Mi s-a părut că, în civilizațiile de tip arhaic, povestirea are rolul unei „unelte a gândirii", al unui model redus al realului, prin care și cu ajutorul căruia se gândește și se experimentează asupra lumii înconjurătoare. Ceea ce înseamnă că rosturile și „pozițiile" culturale diferite ale povestirilor se datorează valorilor lor diferite de întrebuințare, situațiilor și scopurilor variate în și pentru care ele sunt actualizate.

Astfel, la capătul traseului, toate elementele care determinau transformările narative fuseseră aduse în discuție și supuse – pe cât posibil – analizei critice și clarificării conceptuale. Acum a avut loc o altă opțiune a cercetării. Dintre toate tipurile de transformări narative, am ales una, cea mai spectaculoasă și mai elocventă: inversiunea.

În opinia mea, acest tip de modificare epică se manifestă ca rezultat al jocului dialectic între schimbarea poziției socio-culturale specifice unui text, restructurările care intervin la nivelul codurilor semantice și atributele sale de gen. După ce modelul teoretic s-a închegat în articulațiile sale esențiale, a urmat contactul cu realitatea povestirilor și verificarea „șansei de adevăr" a ipotezelor propuse: pentru aceasta, am făcut apel la un set de exemple disparate, extrase din zone culturale și din epoci diferite. Varietatea lor poate fi considerată – în cazul convergenței rezultatelor – o garanție a validității modelului teoretic schițat mai înainte. În toate analizele am folosit ca punct de plecare o seamă de studii ale unor cercetători reputați din domeniul antropologiei culturale și al mitologiei comparate: soliditatea informației, erudiția și ascuțimea observațiilor lor au oferit o bază solidă și au asigurat extrapolărilor noastre interpretative contactul sigur cu faptul concret, cu realitatea complexă a culturilor respective. În sfârșit, utilitatea modelului teoretic și interpretativ propus a fost verificată prin confruntarea cu orizontul epic românesc: două analize minuțioase asupra temelor „Miorița" și „Vidrosul" ne-au relevat mecanismele de profunzime ce au trasat calea unor inversiuni și transformări narative „întemeietoare", definitorii pentru structura și înțelesul acestor texte populare.

La capătul drumului, acum când cercul demonstrației s-a închis, câteva precizări îmi par absolut necesare.

Nu pretind – în nici un caz – că am descoperit o lege a narațiunii: ar fi, desigur, o utopie. Ceea ce cred că am observat, am încercat să scot în relief și să explic este un anume fenomen constant care apare pe parcursul dinamicii în spațiu și timp a textelor de literatură orală. Mi s-a părut că transformările care afectează structura epică a unor narațiuni nu au caracter aleatoriu. Dimpotrivă, am constatat că ele se repetă, că apar cu oarecare regularitate, în anumite momente și contexte bine precizate ale vieții unui text. Dar – și este un lucru important – ele nu apar în toate cazurile, nu au o frecvență și o formă strict legică și ușor predictibilă: numeroase teme narative străbat veacurile și mediile sociale fără a cunoaște schimbări evidente, fundamentale (vezi teme ca Orfeu, Don Juan, Faust, Dafne etc.). De aceea, cred că modelul pe care l-am propus nu oferă o lege a narațiunii, ci *o constantă a dinamicii narative*.

În altă ordine de idei, trebuie spus că inversiunile care pot fi sesizate în structura unui text narativ sunt de două feluri: inversiuni ale conceptelor mitologice – planul de profunzime și inversiuni ale atributelor personajelor și funcțiilor epice – planul de suprafață. Primele au un caracter (oarecum) preexistent și se datorează arhitecturii fundamentale a sistemului conceptual pe care povestirea îl transpune în acțiune epică și în cuvânt. Celelalte aparțin nivelului narativ propriu-zis și se datorează mișcării în spațiu și în timp a unei povestiri, impactului ei cu medii, momente și mentalități diferite. Obiectul analizelor din prezenta carte l-a constituit acest ultim tip de transformări, pe care, de altfel, le și consider transformările *narative* propriu-zise. Inversiunile

și modificările sistemului conceptual au un caracter metanarativ – nu se nasc din mișcarea povestirii, ci din transpunerea în povestire a unei structuri teoretice și a unei „imago mundi" specifice, care preexistă povestirii. Iată, spre exemplu, în povestirea antică în al cărei prim-plan stă conflictul dintre Dionysos și Pentheu, rolurile celor două personaje sunt, rând pe rând, inversate: „Persecutorul devine persecutat, victima se transformă în călău"; astfel „om și zeu, rege și străin, substitut și substituit își schimbă succesiv rolurile; ca într-un model perfect al teoriei combinatorii, toate semnele sunt inversate, unele după celelalte, și toate permutările sunt epuizate." (J. Kott, 1875, pp. 159–160); aici povestirea „se naște" cu inversiunea întipărită deja în structura ei narativă: ea precede istorisirea, fiind o constantă a modelului mitologic dionisiac, în care zeul era gândit de greci ca o sinteză a contrariilor, iar faptele sale, prin permanentele alunecări de la un pol la altul (sacrificat și sacrificator, distrugător și întemeietor, fecundant și aducător de moarte etc.) exprimă și traduc în concret această dimensiune (conceptuală) de adâncime. Astfel, ambiguitatea structurală a reprezentării divine este *desfășurată* în momente succesive *în* și *de* acțiunea povestirii. De altfel, aceleași grupări de opoziții de sistem sunt evidente și în scurgerea epică a altui mit dionisiac: sacrificarea copilului Dionysos de către titani. Aici, zeul sacrificator devine victimă sacrificată; antiteza este amplificată și de faptul că orgiei dionisiace („diasparagmos", adică urmărirea dezlănțuită a victimei, curse nocturne în munți, prinderea și sfâșierea ei, violență, absența armelor) i se opune un sacrificiu „tradițional" (bazat pe evitarea vărsării de sânge, pe ritualizarea gesturilor, pe „prepararea" victimei și fierberea ei). Titanii fac, deci, un sacrificiu ce reproduce punct cu punct sacrificiul canonic al „cetății", din timpul ceremoniilor sacre și întemeietoare ale marilor sărbători grecești. Cu o singură deosebire: ei inversează ordinea operațiilor rituale. Întâi vine actul fierberii unor părți ale victimei și apoi acela al prăjirii (vezi Mareei Detiénne, 1977, pp. 170–186). Mitul referitor la sacrificiul titanilor se situează în centrul unui sistem complex de inversiuni și valori complementare: pe de o parte, el schimbă modelul sacrificiului din „cetate", pe de altă parte, contrazice imaginea orgiei dionisiace; povestirea marchează astfel statutul ambiguu al acestor ființe (nici zei, nici oameni) și subliniază caracterul contradictoriu al sacrificiului prin care se întemeiază, în cele din urmă, specia omenească. Condiția „liminală" a speciei umane (între divin și animalic) este reliefată și gândită prin „punerea în poveste", care aduce în prim-plan opoziții fundamentale precum: animalic – omenesc, fiert – crud, sacrificiu sălbatic – sacrificiu „cultural", consum normal – consum anarhic etc.

Aș mai aminti aici și istoria Pandorei. Apariția femeii, gândită ca „rău necesar" (existența ei obligă bărbatul să muncească pentru a o hrăni; absența ei ar lăsa stirpea fără urmași), este explicată printr-un lung șir de fapte, aflate mereu în relații de inversiune: Prometeu fură focul divin și îl dăruie oamenilor; Zeus le trimite atunci acest alt „foc", ce le va arde inimile și le va încinge sufletul; Prometeu îl păcălește pe

Zeus ascunzând părțile bune ale animalului sacrificat într-un burduf nearătos: prin urmare, în sacrificiu, oamenilor le revine carnea, iar zeilor oasele; în schimb, Zeus trimite un dar „capcană" – sub chipul frumos al Pandorei se ascunde o aducătoare de rău pentru oameni. Astfel, „logica povestirii traduce caracterul ambiguu al condiției umane, în care, prin actul «de a ascunde» al divinității, cele bune și cele rele, cele dăruite și cele nedăruite se găsesc strâns legate unele de altele. În același timp, povestirea definește, între animale și zei, poziția omului, caracterizat prin sacrificiu, foc culinar și tehnic, prin femeia sa – văzută în chipul ei de soție, dar și ca stomac de hrănit – prin hrana cerealieră și prin muncile agricole." Și, cu alte cuvinte: „«Logica povestirii» utilizează un procedeu de echivalare prin inversiune: pentru zei, în raporturile lor cu oamenii, a da poate fi la fel de bine, a nu da, a ascunde." (J. P. Vernant, 1981, p. 186 și 190)

Lista exemplelor, în care „diegeza" așază în succesiune narativă elemente care *figurau deja* ca poli ai unui sistem de opoziții, în ansamblul de concepte mitologice (ori culturale) ale unei civilizații, ar putea fi lesne îmbogățită. Nu este însă aici nici locul și nici momentul prezentării în amănunt a tuturor acestor cazuri, care constituie mirajul și deliciul oricărui cercetător fascinat (ori convins) de eficiența metodelor structuraliste. În analiza de față, concentrată îndeosebi asupra inversiunilor din planul narativ al textului, am încercat să răspund la două întrebări fundamentale: „de ce" și „cum". De ce se petrec cu atâta regularitate asemenea inversiuni? Deoarece grupurile sociale au posibilitatea de a manevra conținuturile narative (folosite ca unelte ale gândirii) pentru a le face să cuprindă și să rezolve cu eficiență unele solicitări izvorâte din contextul social sau natural, unele probleme ale cunoașterii, ale clasificării, ale acțiunii politice ori meditației morale. Cum? Prin menținerea constantă sau, dimpotrivă, prin renunțarea la codurile majore (sau minore) de interpretare ale unui text. Regula sau legea pe care am descoperit-o este următoarea:

> *Atunci când, sub presiunea unor modificări socio-culturale, un text trece de la o poziție funcțională (*i. e. *gen de literatură orală) la alta, colectivitatea care utilizează și beneficiază de acea povestire o poate „citi" fie din perspectiva unui sistem de înțelesuri majore (pluralitate de coduri, cu semnificații maximalizate), fie din aceea a unui sistem de sensuri minore (cod unic, imanent, cu opoziții și relații structurante miniaturizate); în primul caz, efortul de a păstra codurile majore, mitologice, povestirea cunoaște o inversare radicală a rolurilor epice și a atributelor simbolice ale personajelor; în al doilea caz, schimbarea codurilor, trecerea lor în regim „minor" (de tip basm) conduce la păstrarea neschimbată a rolurilor și acțiunilor atribuite personajelor.*

Studierea acestui traseu și a etapelor prin care se realizează inversiunile narative ne-a dezvăluit două fenomene deosebit de interesante: unul este reconstrucția textului

de la coadă la cap. Atunci când ansamblul epic este destructurat, elementul care se impune, care-și păstrează densitatea semnificativă și este cel mai puțin afectat de ruperile și pierderile din lanțul narativ este deznodământul, relația finală, care închide în termenii ei (narativi și simbolici) întregul traseu și întreaga configurație de concepte culturale care au fost puse în mișcare, gândite și rezolvate prin povestirea inițială. Acesta este nucleul, acesta este centrul spre care tind unitățile epice de-structurate sau non-structurate. În consecință, refacerea unei povestiri are loc de la deznodământ spre intrigă, dinspre consecință spre cauze. Spre deosebire de logică, povestirea pune întâi concluzia și apoi făurește – cu multă abilitate de altfel – premisele cele mai convingătoare.

Al doilea fapt interesant este acela al trecerii de la metaforic la metonimie (cum ar spune Claude Lévi-Strauss) sau de la „cauzalitatea ideologică" la cea „romanescă" (cum ar spune Georges Dumézil). De fapt, pierderea unor semnificații de natură simbolică (și deci intensivă) este compensată prin apariția unor secvențe epice secundare, menite a construi acțiuni și motivații complementare. Semnificația fiecărui element stă acum în relații ce țin de nivelul sintagmatic (motivații explicite, opoziții și prietenii între personaje, trăiri pasionale etc.), excluzând orice referire la sugestia de ordin paradigmatic, metatextual. Comentând un episod din mitologia vedică, G. Dumézil definește cu subtilitate mecanismul: „Se observă cum o situație mitologică care în sine era obiectivă, fără rezonanțe afective (Soarele are două mame; a doua, Aurora, era cea principală, sau oricum, cea mai bine conturată, cea mai evidentă), de îndată ce este transpusă în lumea oamenilor (eroul, fiul Soarelui, are două mame, iar a doua, cea adoptivă, este considerată de el ca singura adevărată) se încarcă de materie psihologică: dragoste, ură, refulări, regrete și se dezvoltă într-o dramă lungă, discretă, pentru a duce, într-o scenă inedită, la conflictul și explicația dură între fiu și prima din mamele sale." (G. Dumézil, 1968, p. 135) Procesul poate avea loc și în sens invers, prin trecerea de la semnificația strict epică, extensivă, lineară și dezvoltată în imanența textului, către semnificația mitologică, intensivă și ramificată în paradigmatic (vezi, C. Lévi-Strauss, 1973, p. 311).

Primul tip de procese este, evident, în mișcarea de la „istoria sacră" a zeiței-Mame înconjurate de paredrii masculini la mitul oedipian, în saltul de la motivul „legii" ciobănești la acela al invidiei ciobanilor ori în trecerea de la localizarea mitologică densă la inventarea unui topos sacral, numit „Vidros" (ca în balada cu același nume). Aceste fenomene apar oriunde are loc o schimbare de coduri și pot fi percepute ca un termen corelat inversiunii narative: păstrarea codurilor duce la inversiuni ale elementelor epice concrete din text; schimbarea lor duce la păstrarea elementelor și la substituiri ale semnificațiilor. Nu este obligatoriu însă ca trecerile să fie unidirecționate: textul nu evoluează numai de la metaforic la metonimic, ci și invers. Lucrul acesta este evident în „istoria unei cărți" populare cum este *Varlaam și Ioasaf*. Iată un exemplu: „Secvența «puterii de ispitire a femeii», ultima încercare pe care

trebuie să o treacă Buddhisattva – avându-și punctul de pornire într-o scenă petrecută în haremul prințului Siddharta – este transformată într-un «basm» al lui Thevda și pusă să propulseze povestirea." (Dan Horia Mazilu, 1981, pp. 170– 171) Aici relația de metonimie devine una metaforică, iar evenimentul trăit se transformă în poveste moralizatoare ascultată și însușită de chiar protagonistul inițial al acelei acțiuni. Sau, tot pe teren românesc, o mișcare de același sens are loc la adaptarea motivului „soției lui Putiphar": aici, în locul agresiunii adultere directe (soția care e îndrăgostită de fiul sau fratele soțului ei) are loc una indirectă (nașa care e arsă de dorul pentru finul ei). Relația de înrudire de sânge este înlocuită cu una de alianță culturală, spirituală (vezi, Ad. Fochi, 1982, pp. 14– 41 și 249–265). Refuzul finului nu poate fi înțeles în afara codului cultural subiacent, cod care ipostaziază năsia într-o relație (metaforică) de înrudire directă, de sânge: în plan cultural, nașa este mama din plan natural. Motivul este astfel, prin metaforizare, amplificat până la dimensiunile incestului: ceea ce constituie, după cum spune Adrian Fochi, „o dezvoltare tipic românească (...) o îmbogățire a sa, o interpretare proprie psihologiei noastre etnice..." (Ad. Fochi, op. cit., p. 265).

Cercetarea pe care am dezvoltat-o aici încearcă să schițeze cadrul problematic specific transformărilor narative. În partea ei aplicativă, ea s-a ocupat de una dintre cele mai elocvente transformări, anume de inversiunea de roluri și de atribute epice. Intenția investigațiilor de față a fost, deci, să prezinte un teritoriu al cercetării mai puțin străbătut și să releve unele aspecte inedite ale vieții și structurii fenomenului de literatură populară românească, așa cum ni se dezvăluie ele din perspectiva unei metode inedite de interpretare. Ce definește caracterul *metodologic* al lucrării de față? Ea propune o anumită viziune asupra narațiunilor orale și oferă modelul unei anumite tehnici de investigare. De unde și ponderea acordată clarificărilor conceptuale, analizei și criticii diverselor teorii, circumscrierii domeniului de lucru, precizării statutului și zonei de aplicabilitate a uneltelor de cercetare folosite. Nu știu dacă toate demonstrațiile și ipotezele de aici au reușit sau au convins; sper însă ca în ele să zacă soluții fertile și sugestii incitante pentru alte cercetări.

Logica transformărilor narative

Prin cele 50 de variante selectate riguros (variante ce acoperă elocvent întreaga „oekumenă românească") și prin studiul amplu și erudit ce le preceda, Iordan Datcu atrăgea atenția, în anul 1986, asupra unei „capodopere a eposului eroic tradițional" – *Toma Alimoș*. Bine-cunoscută publicului larg (și pentru că figurează între textele de literatură orală studiate încă din ciclul gimnazial), această creație „cu străvechi și profunde implicații mitice, fantastice", a rămas cumva „în umbră", căci, deși a beneficiat de aprecieri elogioase („unele emise de personalități de frunte ale culturii noastre"), nu a intrat în circuitul cercetărilor atente, exhaustive. Cu alte cuvinte, balada amintită nu posedă un „studiu cuprinzător", o „antologie", o „examinare atentă a melodiei sale" (I. Datcu, 1986, p. 5) și nici o descriere tipologică, o analiză a motivelor componente și o exegeză a substratului mitico-simbolic de profunzime. Antologia și eseul amintit precedau o amplă sinteză monografică, finalizată de autor prin publicarea în anul 1989 a lucrării „O capodoperă a baladei românești: Toma Alimoș", un prim punct de plecare pentru orice altă investigație, fie ea de tip lingvistic, comparativist, tipologic, sociologic, etnografic, mitologic, istoric ș.a.m.d.

Tot în anul 1986 (coincidență semnificativă pentru sesizarea anumitor direcții de profunzime ale folcloristicii românești contemporane), în cele două numere ale „Revistei de etnografie și folclor", Sabina Ispas publica, sub titlul „O nouă interpretare a unui text de cântec povestitor: Toma Alimoș", un eseu ce-și propunea să descifreze sensurile aceleiași creații prin grila miturilor (sau mai exact a simbolurilor mitologice) funerare și sacrificiale. Metoda utilizată de autoare este aceea a analogiilor de suprafață; de exemplu, dacă în text apare o fântână și dacă fântâna (și apa) apar și în literatura și ceremonialul funerar, atunci, prin „semnificațiile ei profunde" (sic!), fântâna din baladă este una funerară (1986, I, p. 26); sau, dacă în cântecul epic, eroul este însoțit și ajutat de cal și dacă, în virtutea proiecțiilor sale arhetipale, calul este „izomorf cu bezna și iadul", atunci, calul lui Toma Alimoș nu este altceva decât o reprezentare chtoniană (idem, I, p. 27) ș.a.m.d. Prin asemenea salturi și identificări, eroul singuratic devine „dalbul ele pribeag", drumul lui – o rătăcire, ca și a sufletelor

răposaților (idem, I, p. 24), iar momentul desfășurării acțiunii – loc comun, general răspândit în epică – nici mai mult nici mai puțin decât „joia morților"; totodată, ulmii capătă atributele unor „pomi ai vieții", care străjuiesc vama dintre lumi, iar băutul vinului se transformă într-o „libațiune" și chiar într-un autosacrificiu, într-o jertfă a propriului sânge: „Prin această libațiune. Toma Alimoș își oferă, în fapt, substanța vitală acelui paznic al vieții și al morții care este copacul vieții, cel prin rădăcinile căruia trece sufletul spre altă lume." (idem, I, p. 28) Semnificația funerară (în opinia mea greu de creditat din perspectiva unor asemenea asocieri „impresioniste") nu se potrivește însă, în nici un chip, cu aceea sacrificială. Cu toate acestea, uitând parcă cele spuse în prima parte a studiului, autoarea susține, ca o concluzie a întregii cercetări, următoarea idee: „Considerăm, așadar, cântecul despre confruntarea dintre Toma Alimoș și Manea al câmpului, în formele lui inițiale, mai precis în elementele nucleului său narativ, un text al conflictului de tip sacrificial dintre un erou agresiv, de substanță umană și reprezentarea antropomorfă a unei divinități agrare autohtone". (idem, II, p. 117) Dar ce legătură poate exista între acest Toma, agresiv și puternic, și „celălalt" Toma, „pribeag", „funerar" și lipsit de putere? Sau altfel spus: Toma este „dalbul de pribeag" care se oferă pe sine, prin libațiunea cu vinul/sânge, ca pradă „stăpânului locului" (paznic al porții spre dincolo) pentru a putea fi integrat în „cea lume" (cod funerar), sau el este eroul exemplar care înfruntă demonii întunericului pentru a consacra (chiar cu prețul propriei vieți) victoria energiilor renovatoare și renașterea firii (cod sacrificial)? Firește, în principiu, cele două coduri se pot suprapune, dar, în acest caz, textul (ori infrastructura sa profundă) ar trebui să ne ofere indicii ale sintezei dintre semnificațiile funerare și cele sacrificiale, dintre simbolurile agrare și cele chtoniene. Negăsind asemenea argumente, autoarea propune, în locul lor, o asociere de tip poetic, întemeiată pe o ciudată comuniune metafizică: „Toma pare a fi conștient de destinul pe care urmează să-l împlinească. El se orientează cu bună știință spre acel spațiu încărcat de sacru în care trebuie să-și împlinească destinul. Întâlnirea cu personajul cu care urmează să intre în conflict se va desfășura tocmai în acest loc. Cei doi ne fac să ne gândim la acei sacerdoți care sacrificau și erau, la rândul lor, sacrificați, pentru împlinirea unor rituri de fertilitate." (idem, I, p. 28)

De fapt, contradicțiile interpretării derivă din focalizarea ei divergentă: valorile sacrificiale sunt deduse din analiza statutului și a conflictului dintre cele două personaje, în timp ce aluziile funerare derivă, la modul analogic, din investigarea elementelor de context – cadrul (spațial și temporal), adjuvanții și obiectele înconjurătoare. Cum logica baladei pare mai „largă" decât aceea a mitului, cum legile de combinare a elementelor de *decor* nu se mai supun unor principii (restrictive și prescriptive) atât de severe (în raport cu cele din sintaxa textului mitologic), este greu de crezut că toposurile, lucrurile și configurațiile gestuale din cântecul epic răspund, în totalitatea lor, unor determinări și semnificații abisale, de sorginte arhaic-mitologică (să adaugăm

aici obsesia dacizantă și „sacerdotală", care face ca orice poersonaj să apară ca descendentul unui preot-inițiat, din vechimea daco-getică). După părerea mea, datoria cercetătorului este aceea de a acționa cu discernământ și precauție; în căutarea semnificațiilor, el trebuie să evite analogiile superficiale, să se ferească de fabricarea de relații simplificatoare, puse să unească elemente rupte din sistemul lor de referință (de tipul: calul din baladă este calul chtonian din mituri); corelările și asocierile propuse trebuie să lege, pentru a fi adevărate, structuri omogene, configurații complexe care, justificate prin coerența ansamblului, pot fi în măsură să asigure corectitudinea și șansa de adevăr a ipotezelor etnologice.

Or, paradoxul studiului semnat de Sabina Ispas stă în contradicția dintre exagerările și reducțiile simplificatoare din prima parte și exactitatea intuițiilor și eleganța demonstrației din cea de a doua secțiune: într-adevăr, elementul esențial, care oferă cheia pentru înțelegerea structurii și evoluției textului, este *înfruntarea* dintre Toma Alimoș și Manea. La rândul ei, *înfruntarea* nu reprezintă altceva decât forma de concretizare narativă a unui sistem ele relații de profunzime, sistem în care se confruntă două „roluri" mitologice: *stăpânul locului* și *intrusul*.

Prima „deschidere" spre o asemenea interpretare a fost efectuată de Vasile Bogrea, care, încă din 1922, atrăgea atenția asupra implicațiilor simbolice ale numelui Manea. Observând că, în cântecul epic, personajul este definit ca „stăpânul moșiilor / Și domnul câmpiilor", savantul clujean scrie: „Dar atunci poate că nu e o simplă coincidență că, în cutare poveste suceveana, culeasă în *Șezătoarea* (IV, 193 și urm.) numele unui năzdrăvan [...] e tocmai așa: Manea Câmpului, ceea ce povestea explică, în legătură cu *mana câmpului*, astfel: mama eroului «o purces groasă» după ce «s-o luat pi câmp și-o strâns di tăte buruienili câte-o floare – li-o fiert și li-o băut zama» (l.c); deci o personificare a roadei câmpului. E in orice caz o relație ce nu se poate tăgădui între «Manea Câmpului» din poveste și *Manea câmpilor.*" (text citat după V. Bogrea, 1971, pp. 421–422).

Preluând sugestia de mai sus, Sabina Ispas subliniază inapetența eroică a acestui protagonist, ce contrastează vădit cu elanul războinic specific lui Toma. Astfel, „Manea pare un personaj luminos, ușuratic, cu mare agilitate în mișcări și nerăzboinic [...] portretul lui Toma Alimoș se conturează ca cel al unui uriaș autoritar și războinic. Credem că în această calitate de ființă masivă, luptătoare, agresivă pătrunde el în tărâmul oprit." (1986," II, p. 114) În plus, atributul de „stăpân al locului" nu se referă, așa cum just observă autoarea, la posedarea unei întinderi oarecare de pământ, ci la o relație de „consubstanțialitate" cu locul: Manea apare „spontan, ca la o chemare tainică, atunci când un străin trece dincolo ele hotarele care îi aparțin". (idem, p. 113) Toate aceste corelări epice și focalizări simbolice o îndreptățesc pe Sabina Ispas să afirme: „Credem că personajul cu care intră în conflict Toma Alimoș, «Manea al câmpiilor», păstrează, alături de semnificațiile mai recente, legate de haiducie sau de

ideea confruntării între membrii obștei pe cale de destrămare, tocmai această străveche calitate de reprezentant mitologic al câmpului, al vegetalului, care este atacat de forța necontrolată a umanului viguros." (idem, p. 115)

Interpretarea de față consonează cu punctele de vedere exprimate de Iordan Datcu în studiul său; după cercetarea atentă a structurii tipologice a baladei, a circulației motivelor și a structurilor componente, după analizarea opiniilor lui V. Bogrea, P. Caraman și O. Buhociu, folcloristul amintit conchide: „Actanții cântecului, multe alte elemente ale acestuia, au o bine marcată aureolă mitică, în variantele bine conturate ale subiectului. Nu este nevoie deci de obstinate interpretări istorizante, sociologizante pentru a înțelege această plăsmuire." (1986, pp. 47–48)

Deducem astfel că la rădăcina acestui cântec epic stă o schemă mitologică de tip agrar, schemă conform căreia demonul locului, posesor al rezervelor de energie și fertilitate, este sacrificat, în urma unei înfruntări de tip războinic, de un tânăr erou, reprezentant arhetipal al societății cuceritoare, al umanului ce înfrânge stihiile naturalului. Simpla enunțare a modelului ne trimite (imediat) la monumentala sinteză semnată de James Frazer – *Creanga de aur* – sinteză străbătută, ca un fir călăuzitor, de temele sacrificiului fecund și de constructele epice consacrate înfruntării dintre stăpânul locului și intrus, dintre „regele pădurii" și tânărul plin de putere, care a pătruns în tărâmul interzis. În viziunea savantului englez, conflictele dintre protagoniștii divini și umani constituie epicizarea unor operații mentale de profunzime, operații prin care oamenii „primitivi" încercau să stăpânească lumea și să-i impună, printr-o gândire magică, anumite legi și principii de evoluție: prin diversele ei forme și modalități de concretizare (ceremoniale sau verbale) magia are drept obiectiv controlarea ori declanșarea transferului de forțe de la un nivel la altul al ontosului și, prin ele, orientarea evenimentelor și a fenomenelor conform dorințelor omului. Din caracterul general-uman al principiilor gândirii magice James Frazer deduce universalitatea riturilor și a constructelor narative conexe; în consecință, crede autorul, motivul înfruntării dintre stăpânul locului și intrus este un arhetip cultural.

Firește, o concluzie de o asemenea anvergură poate fi oricând contrazisă sau, cel puțin nuanțată. Ceea ce nu poate fi contestat este faptul că nucleul epico-simbolic descris de J. Frazer se bucură de o largă răspândire în civilizațiile indo-europene, apărând în contexte socio-culturale și în întruchipări simbolice dintre cele mai diverse. Între acestea, balada „Toma Alimoș" ocupă un loc aparte, nu atât prin „confirmarea" structurii elementare a mitului, cât prin abaterile sale, prin transformările pe care le-a cunoscut la trecerea, în timp, dintr-un sistem de coordonate socio-culturale în altul.

Să vedem ce elemente din textul cântecului epic justifică „recursul" la mit și interpretarea conținutului semantic prin prisma simbolurilor agrare. Primul argument, deja discutat, provine din sugestiile onomastice implicate de numele lui Manea – sugestii care ne îndreaptă spre orizontul mitologic specific divinităților fecundatoare,

al stihiilor ce mor și renasc odată cu moartea și renașterea naturii. Spre aceeași semnificație trimit și „epitetele ornante": în text Manea este definit ca „al câmpilor", „domnii câmpiilor", „stăpânul pădurilor", „stăpânul pământurilor" etc., deci ca un „autohton consubstanțial cu locul" (S. Ispas). Integrarea în vegetal este consfințită și de alte atribute: eroul apare ca „dătătorul florilor" și „din mirosul florilor" (vezi I. Datcu, 1986, p. 24). Două epitete, aparent deosebite, vin să întărească și ele sugestiile fertilizatoare: Manea se comportă ca un „Don Juan al eposului eroic" (idem, p. 23), fiind „Drăgăstosul fetelor, / Iubețul cucoanelor, / Înșelătorul doamnelor". Adică un fel de Brumar, un fel de stihie a firii care se remarcă prin risipa vitală, prin înclinațiile erotice nestăvilite, prin cadrul floral în care se mișcă, sau un fel de Păunaș al codrilor, predestinat aventurii erotice și înfruntării cu mirele gelos.

În același timp, cunoscutul portret din varianta G. Dem. Teodoreseu („Manea, slutul / Și urîtul, / Manea, grosul / Și arțăgosul") nu mi se pare a fi chiar atât de rupt de semnificațiile mitologice arhaice pe cât se crede de obicei. Firește, îngroșarea trăsăturilor malefice, hipertrofierea hidoșeniilor eroului țin de logica baladei. În antiteză cu protagonistul considerat pozitiv, personajul ce joacă rolul agentului negativ capătă contururi grotești, aflate la limita dintre înfiorător și hilar (vezi și chipul „arapului buzat"). Pentru „făcătorii de epic", atributul de „arțăgos" era necesar în vederea declanșării certei și, astfel, a întregului fir narativ; în schimb, cele de „slut" și de „gros" nu-și găsesc, din această perspectivă, nici o justificare. Mă întreb însă dacă ele nu sunt ecoul acelorași conotații mitologice, dacă nu reprezintă „umbra" atributelor specifice demonilor vegetali, în ipostazele lor întunecate, malefice. Or, în acest sens, este bine-cunoscut faptul că divinitățile telurice se caracterizează, prin urâțenie, slutenie (sunt șchioape), prin îngroșare ori deformare hidoasă (vezi, pe larg, Gh. Mușu, 1971, pp. 22–28 și 68–74 și G. Dumézil, 1929, p. 80). Nu este exclus ca, în forma actuală a cântecului epic, epitetele amintite să joace un rol dublu și să se revendice din două coduri paralele: în planul desfășurării narative ele servesc la crearea antitezei dintre haiduc (luminos, eroic) și boier (întunecat, laș), iar în planul sugestiilor simbolice trimit spre întruchipările demonice malefice, spre ipostazele „slăbite", pocite chiar, ale duhurilor vegetale.

Nucleul mitologic primar transpare și în descrierea efectelor „devastatoare" produse de intrarea lui Toma Alimoș în spațiul dominat de Manea. Așa cum relevă Iordan Datcu, în marea majoritate a textelor, „acuza pe care i-o aduce Manea lui Toma este, cu variațiile de rigoare, cam aceeași: ea constă în prezentarea dezordinii, a tulburării firii declanșate (printr-o faptă anume sau prin simpla prezență) de adversarul său – «Livezi verzi mi-ai încurcat, / Apele mi-ai turburat, / Păduri mari mi-ai frământat, / Florile mi le-ai călcat, / Copilițe-ai înșelat»." (idem, p. 25) Imaginea de față nu este, în ansamblul folclorului românesc, singulară. O reîntâlnim și în alte creații epice, axate tot pe înfruntarea dintre stăpânul locului și intrus; astfel, în colindele

de flăcău, eroul care pătrunde pe tărâmul leului este certat pentru aceeași fărădelege: „Hai le lele, voinicele, / Păcatele-s de-ale tele, / Te-au adus pe locuri rele, / Să-mi tăvăli fânațele, / Să-mi tulburi izvoarele". (M. Brătulescu, 1964, p. 72) De asemenea, în balada „Ghiță Cătănuță", codrii Păunașului sunt răvășiți de forța fără de seamăn a cântecului (haiducesc) al femeii: „Drumu glasului că-i da, / Văi adânci că răsuna, / Livez' verz' mi se-ncurca, / Ape mari se turbura, / Toz' munții să cutremura, / Brazi mărun' să legăna..." (Al. I. Amzulescu, 1981, p. 695) În același chip, „turcuțul", hotărât să-l înfrunte pe bătrânul Novac, își semnalează prezența printr-un chiot care strică rânduiala locului: „Și la codru se ducea, / Și la munte se suia / Și-ncepea de-mi chiotea / De tot tare îmi țipa, / Și de chiotele lui / Pica frunza codrului..." (idem, pp. 355–356) În sfârșit, tot ca „stricător" de ordine se manifestă și Miu Copilul; chiar dacă glasul său (ori rânchezatul calului) nu mai „dărâmă" munții și codrii, el sparge, totuși, liniștea naturii încă necălcate de om străin și stârnește mânia stăpânului locului, adică a „bătrânului" Ianoș (despre înfruntarea dintre tânărul străin și bătrânul viteaz (vezi D. Caracostea, 1969, p. 345).

Uneori, spun textele, nu haiducul, ci calul poartă vina pentru stricăciunile produse: „Cine focu te-a-ndemnat / Drumu calului de-ai dat / Livezi verzi de mi-a-ncurcat." (I. Datcu, 1986, p. 26) La fel ca și în colinda leului (vezi cap. *Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor),* calul mediază între erou și personajul malefic, declanșând stihiile firii și încercând să preia asupra sa mânia ori răzbunarea stăpânului locului.

În aceeași sferă simbolică se înscrie și imaginea crengii rupte: deși balada o folosește pentru a dezvinovăți eroul (el n-a stricat nimic, numai o cracă de care și-a agățat armele), știm, din miturile latine și din eposul medieval, că ruperea unei crengi constituie gestul magic provocator, actul prin care nou-venitul își confirma intențiile războinice și dorința de a-l chema la luptă pe stăpânul locului (vezi J. Frazer, 1980, I, pp. 14–23, V, pp. 165–173).

Pornind de la aceste elemente, nu e de mirare că balada insistă asupra apariției bruște, „precipitate", „zgomotoase" a lui Manea, într-o stare care „nu anunță nimic bun." (I. Datcu, 1986, p. 17) Într-adevăr, ca divinitate (stăpân) al locului, el se ivește „spontan" de îndată ce hotarele sale au fost călcate. Mânia lui, amplificată retoric de textul popular, nu este altceva decât ecoul străvechii autorități (magice) a duhului local, iritat (ca și leul, Păunașul codrilor și alte personaje de basm) de orice intruziune care „strică" ordinea firii și pune sub semnul întrebării puterea și supremația lui sacrală. Deși lupta dintre cei doi protagoniști este iminentă (conform schemei mitologice primare), cântecul epic prelungește (din rațiuni ce țin de retorica genului) până la ultima limită intervalul dintre cele două momente, tensionând povestirea prin jocul dintre dorința de împăcare a lui Toma și viclenia lui Manea, dintre setea de comunicare a unuia și teama de înfruntare directă a celuilalt.

Cu aceste observații am intrat însă în a doua parte a analizei, și anume în cercetarea transformărilor la care a fost supus nucleul mitologic străvechi, a mutațiilor de sintaxă și semantică, a mecanismelor prin care, în procesul integrării sale în sistemul epicii orale, unitățile componente au fost „re-așezate" în vederea obținerii unei construcții narative unitare și a unui efect poetic major (în conformitate cu codul și convențiile cântecului eroic, firește).

Din această perspectivă, cel mai interesant fenomen constă în *inversarea* atributelor definitorii ale protagoniștilor. Astfel, în schema mitologică, intrusul posedă toate caracteristicile specifice unui agresor: eroul tânăr și viguros pătrunde pe tărâmul interzis pentru a-l provoca la luptă pe stăpânul locului și, implicit, pentru a-l „sacrifica" (regenerând puterile firii, consacrând nașterea naturii și inaugurarea unui nou ciclu ai vegetației). Pierderea codului mitologic (și, prin el, a valorilor pozitive ale agresiunii și ale „sacrificării" stăpânului locului) a dus la slăbirea relațiilor constitutive și la relativizarea accentelor semantice. De aceea, „bricolând" cu rolurile și relatorii disponibili, „creatorii de epic" au menținut relația elementară (înfruntarea dintre „străin" și „autohton"), dar i-au conferit o logică nouă (*i.e.* un alt pretext și o altă finalizare a luptei); pentru aceasta, ei au intervenit asupra statutului personajelor, modificând atributele lor specifice și repartiția accentelor valorizatoare.

Astfel, nemaifiind purtătorul energiilor regeneratoare, nemaifiind sacrificant și eliberator, „intrusul" nu mai are motive să pătrundă pe tărâmul oprit. Cum, totuși, pentru desfășurarea firului epic, el trebuie să facă pasul, trecerea hotarelor apare ca o simplă întâmplare, lipsită de o intenție ori de un scop anume. Acest fapt slăbește poziția personajului, care nu mai poate fi, prin el însuși, agent al conflictului; în mod aproape automat, stăpânul locului preia surplusul de agresiune disponibil și se transformă într-o prezență violentă, care, prin faptele și cuvintele lui declanșează, de acum el singur, înfruntarea. Inversarea atributelor este suficientă pentru dinamizarea epicului (dovada fiind evoluția acțiunii într-un text ca „Miu Copilul"); ea nu ajunge însă pentru adâncirea conflictului, pentru proiectarea lui pe ecranul unor trăiri umane majore, al unor frământări și „conflicte" sufletești emoționante.

Deci eroul intră pe tărâmul oprit (ca și Miu, ca și Ghiță Cătănuță) fără un scop anume și fără să-și dea seama de ceea ce i se întâmplă. Dacă fapta sa nu are nici un rost, ea nu poate rămâne, în cadrul povestirii, fără nici un sens. Din repertoriul de semne culturale, aflat la dispoziția creatorilor populari, este actualizat acum motivul „însingurării". În general, în eposul eroic, viteazul este singur: caracteristica ține de exemplaritatea sa, de statutul de personaj de excepție (erou civilizator și salvator), de situarea sa, datorită faptelor și calităților ieșite din comun, la limita dintre om și divinitate. Izolat și deosebit de semenii săi este și haiducul, numai că, sub presiunea unor determinări de factură socio-istorică, singularitatea lui nu mai apare ca emblemă a unei condiții privilegiate, ci ca semn al unei poziții umane marginale.

Haiducul rămâne singur pentru că potera nu-i dă pace, pentru că, refuzând povara împilării, s-a rupt de sat (și nu se mai poate întoarce), pentru că noua lui casă și familie (codrul și viețuitoarele sale) sunt vremelnice și schimbătoare, pentru că tovarășii săi îl pot părăsi sau trăda, pentru că nu este invincibil și spectrul înfrângerii și al morții îl urmărește continuu. Din această cauză, putem vorbi de un *orgoliu al singurătății* (ca semn al puterii) – în cazul voinicului – și de o *melancolie a singurătății* (ca semn al slăbiciunii) – în cazul haiducului. Grefat pe firul epic al conflictului dintre intrus și stăpânul locului, motivul însingurării conferă dramatism și adâncime umană personajului, aducând totodată (în contextul imediat) o semnificație nouă pentru „rătăcirea" și intruziunea sa, precum și (din perspectiva structurii generale a textului) o motivație profundă, emoțională pentru evoluția ulterioară a conflictului, a relațiilor; dintre protagoniștii săi principali. Motivul „însingurării" modalizează acum altfel întreaga mișcare în spațiu a eroului principal: ea nu este nici o venire la luptă și nici o cale fără scop, este o continuă căutare a unui tovarăș – de drum, de sfat, de masă, este o patetică așteptare (ori, chiar chemare) a unui „cineva" (de factură umană, căci, oricât de apropiați ar fi, calul, armele și codrul nu pot umple golul creat de absența ființei cuvântătoare); pentru acest „cineva", pentru rolul de partener uman, firul epic nu are la dispoziție decât pe Manea, adică stăpânul locului, protagonistul care a acumulat toate „rezervele" de agresivitate rămase disponibile prin slăbirea sursei originare de conflict și implicit modificarea statutului lui Toma Alimoș. Confruntați cu noua structură și așezare a rolurilor narative, creatorii populari nu numai că au rezolvat cu abilitate problemele de construcție generate de relativizarea schemei inițiale, dar au și tensionat (în alt cod decât cel mitologic, firește) relațiile dintre personaje, dând o nouă dimensiune înfruntării și un nou orizont semantic pentru întreaga baladă. Prin deschiderea spre semnificațiile profunde ale omenescului, cântecul epic consacrat lui Toma Alimoș depășește, în planul densității simbolice, al dramatismului conflictului și al reverberațiilor etice, toate creațiile orale ivite din același nucleu. Totodată, privit din perspectiva structurii epice, el stă între colinda leului, balada despre turcul cel viteaz ori acele basme în care, conform schemei consacrate, intrusul vine pentru a-l înfrunta pe „stăpânul locului" și cântecul epic despre „Miu Copilul", în care intruziunea se produce fără un scop anume, în urma unei întâmplări oarecare. Mai aproape, ca schemă narativă, se afla balada „Ghiță Cătănuță" – aici însă prezența femeii aduce din exterior acea necesară sursă de tensiune, în timp ce în *Toma Alimoș,* conflictul este motivat numai prin determinări interne: singurătatea și dorința de comunicare ce-l caracterizează pe Toma sunt puse în contrast cu agresivitatea și lipsa de bună-cuviință specifice comportamentului lui Manea; apoi, în al doilea moment al baladei, lașitatea și perfidia „stăpânului locului" sunt contrabalansate de vitejia și demnitatea voinicului.

Asimilând motivul „însingurării", cântecul eroic creionează portretul unicului protagonist „melancolic" din epica orală, al unui erou comparabil, prin tristețea și

damnarea sa fără de leac, cu personajele emblematice ale artei romantice. Dincolo însă de asemenea considerații (de factură eseistică), remarcabil este (pentru antropolog) modul în care diferitele variante glosează în jurul ideii „singurătății apăsătoare", inventând situații, atitudini, sentimente în măsură să concretizeze (și încă într-un chip frapant, emoționant pentru auditoriu) izolarea funciară a eroului. Acest fapt explică mai multe elemente de construcție narativă: a) minuția cu care este descrisă masa „domnească" întinsă de Toma Alimoș (bogăția ei devine o sursă de tristețe în condițiile în care voinicul nu are partener de „închinăciune"); b) predilecția textelor pentru reliefarea dialogului interior (ca formă de subliniere a solitudinii apăsătoare); c) amploarea dobândită de conversația cu armele, calul și codrul (ca paliative – fără efect – în încercarea de a găsi un tovarăș de masă). Toate aceste dezvoltări nu țin de solicitările epicului (povestirea ar „curge" și în absența lor), ci de acelea ale poeticului: ele sporesc umanitatea protagonistului, intensifică dramatismul conflictului, adâncesc dezbaterea morală și proiectează, prin sugestiile simbolice, frământările individuale pe fundalul patetic al precarității condiției umane generice.

În acest sens, deosebit de interesant se dovedește a fi și faptul că Toma Alimoș se află, prin tot ceea ce făptuiește, într-o relație de comuniune cu mediul natural. De aceea codrul (ori ulmii) se pleacă la chemarea sa, mărturisind dragostea firii pentru eroul de excepție; „închinăciunea" de acum rezonează cu clătinarea din final, când aceiași prieteni (fideli, dar fără grai) îl vor plânge, la moarte. Desigur, este vorba aici despre o subtilă construcție artistică, despre o elaborare literară atentă, în care creatorii orali, stăpâni pe întregul ansamblu, dezvoltă gradat firul povestirii și pregătesc, încă din părțile introductive, termenii și relațiile pe care se vor sprijini opozițiile și asocierile metaforice ale deznodământului, precum și tensiunile narative majore, de mare putere emoțională, care conduc la desfășurarea evenimentelor. În același timp, elaborarea artistică (specifică genului epic) duce la o altă inversare de atribute: nu Manea (ca stăpân al locului), ci Toma (*i.e.* intrusul) se află, acum, prin faptele sale, în strânsă legătură cu natura. Primul este „consubstanțial" locului prin rolul său narativ, prin sugestiile antroponimice și prin câteva epitete ornante; celălalt se manifestă în același sens prin acțiunile sale și prin atitudinea ori gesturile atribuite cadrului natural. Cu alte cuvinte, în primul caz funcționează aluzia și orizontul conotativ, în al doilea întâmplarea povestită și valorile denotative. Se observă astfel, cu claritate, cum pe parcursul procesului complicat prin care schema inițială este pusă și dezvoltată în parametrii altui cod cultural, atributele și accentele valorizatoare „migrează" de la un personaj la altul, funcțiile se inversează, iar sensurile ori proiecțiile simbolice se transformă în configurații, dacă nu opuse, cel puțin paralele față de cele originare.

După cum spuneam, motivul „însingurării" acționează nu numai în contextul imediat (dând un nou sens intruziunii), ci intervine și în evoluția generală a textului, redimensionând (epic și semantic) celălalt moment esențial: înfruntarea. Fiind

singur și marcat (afectiv) de starea sa, Toma este vulnerabil; comportamentul său nu mai are atributele intrusului războinic, ci ale eroului melancolic; el nu caută lupta, ci comunicarea; nu vede în jurul său dușmani, ci posibili parteneri; nu are ca ideal orgoliul belicos specific haiducului, ci bună-cuviință îndătinată. În schimb, așa cum am arătat, Manea preia agresivitatea și setea de a începe lupta, specifice intrusului; cu toate acestea, textele ne arată că el nu acționează în conformitate cu codul eroic, nu luptă ca un adevărat viteaz. Atacul său „mișelesc, femeiesc, curvesc (cum îl taxează cu consecvență variantele subiectului)" este „urmat de o fugă rușinoasă." (I. Datcu, 1986, p. 84) Aceste epitete reprezintă însă judecata de valoare a povestitorilor, nu a povestirii; ele trădează punctul de vedere și sistemul axiologic prin care, într-o etapă recentă a avatarurilor baladei (în momentul în care ea intră în repertoriul așa-numit „haiducesc"), „creatorii de epic" au interpretat și clasificat (în plan moral) atitudinile și faptele narate. Dacă privim însă actul în sine, fără preconcepții, observăm că el reprezintă un vicleșug, o tehnică de punere în inferioritate, printr-o stratagemă oarecare, a unui adversar temut pentru forța și priceperea lui. Or, voinicii din creațiile epice nu se dau niciodată înapoi de la a folosi cele mai diverse și mai puțin eroice trucuri (vezi lista edificatoare din Al. I. Amzulescu, 1981, p. 226 și 228-231 – sub *vicleșug).*

În același timp, Manea nu rămâne singurul personaj care utilizează lovitura vicleană: în înfruntarea sa cu Badiul, „turcuțul" își manipulează adversarul în același chip – iar textul nu îl judecă și nici nu îl condamnă pentru viclenia sa; la fel acționează și Novac în fața vigurosului Dârvij sau Damian în lupta cu monstrul Sila Samodiva. Ceea ce nu trebuie să ne mire, căci în codul tradițional abilitatea și viclenia constituie atribute definitorii ale voinicului; drept urmare, faptele sale se înscriu într-un orizont în care conviețuiesc atât lupta eroică, întemeiată pe forță și curaj, cât și deghizarea și prefăcătoria, arta discursului perfid și șiretlicul (specifice tricksterului).

După părerea mea, în momentul în care au trebuit să pună în narațiune înfruntarea dintre Toma Alimoș și Manea, „bricolerii" baladei s-au aflat într-o situație dificilă: motivul „însingurării" și, asociat lui, dorința de a-și găsi un tovarăș, anihilau, în cazul lui Toma, orice intenție războinică; agresivitatea transferată asupra lui Manea îl îndrepta spre profilul eroului războinic, al voinicului dornic de noi lupte și înfruntări. În acest caz, conflictul ar fi fost unul voinicesc (ca acela dintre frații dioscurici din colindă, dintre turc și Novăcești, dintre Miu și Ianoș), cu protagoniști egali și nediferențiați etic. Evoluția a fost însă frânată de doi factori: a) substratul mitologic (nucleul arhaic, încă activ, accentua discrepanța dintre simbolismul „vegetațional" al lui Manea și rolul ce-i revenea) și b) codul cântecului epic haiducesc (care, apropiindu-și textul prin motivul „însingurării", cerea stabilirea unei antinomii clare între benefic /malefic, exemplar / blamabil, eroic / non-eroic, frumos / urât.).

Datorită acestor presiuni, ținând de codul cultural subiacent, „creatorii de epic" au orientat povestirea către înfruntarea între două personaje „ab initio" diferite:

unul este curat sufletește, viteaz și blând, iar altul se dovedește meschin, laș și agresiv. Pentru a ajunge la polarizare și pentru a o transpune în eveniment, au avut nevoie de un „modalizator" al acțiunii. Cel mai potrivit a fost – așa cum arată toate variantele baladei – vicleșugul: în planul de suprafață al epicului, el se potrivea (să spunem „perfect"?) în contextul singurătății eroului și al dorinței sale de a „închina" cu cineva; îi permitea lui Manea să fie agresiv și să dea primul lovitura, fără a începe lupta propriu-zisă (pe care, consecvent cu logica sa, Toma ar fi trebuit să o refuze ori amâne fără încetare); îl obliga pe eroul rănit să riposteze, adică să redevină viteazul aprig și fără milă; accepta taxonomiile morale severe și deschidea porțile unor jocuri antitetice extrem de fecunde în planul retoricii baladei (jocuri care se bizuie nu numai pe opozițiile dintre cele două caractere, ci și pe punerea în paralel a unor atitudini culturale majore: ospeție-agresivitate; voinicie-mișelie; teamă de moarte-seninătate în fața morții).

Pusă astfel în mișcare, povestirea curge acum pe o matcă deja cunoscută: aceea a eroului „handicapat" (de o boală – Doicin bolnavul, de o lungă captivitate – Corbea, de o dificultate momentană – Novac, Gruia, Badiul, Vâlcan ș.a.m.d.) care, depășind obstacolul ce părea insurmontabil, duce la bun sfârșit, uneori cu prețul vieții, fapta ce-i fusese hărăzită. Printr-o elaborare literară de finețe, creatorii populari transfigurează acest filon epic (comun și „bătătorit" în ultimă instanță!), dând naștere unei construcții artistice de o mare coerență lăuntrică (în pofida tensiunilor interne datorate transformărilor suferite de nucleul mitologic originar), de o autonomie semnificativă aparte (ce ne face să uităm varietatea genurilor și a surselor din care sau în paralel cu care au fost preluate și s-au dezvoltat aici diferitele motive și sintagme poetice), de o densitate a mesajului uman și moral ce o situează, fără nici un dubiu, alături de capodoperele eposului folcloric românesc.

Rândurile scrise până aici au arătat (încă o dată) cum „o situație mitologică obiectivă, fără rezonanță afectivă [...] după ce a fost transpusă în orizontul omenescului [...] s-a încărcat cu o materie psihologică proprie omului – dragoste, ură, refulări, regrete etc. – și s-a dezvoltat într-o dramă de sine stătătoare". În cadrul acestui proces, schemele mitico-simbolice originare au exercitat asupra corpusului narativ în formare o presiune constantă, obligând „creatorii de epic" să „inventeze justificări umane, românești [...] pentru toate aceste raporturi (între persoanaje și acțiuni – n. m.) deja determinate" (vezi, G. Dumézil, 1968, p. 135 și 1971, p. 109).

Aceste constrângeri (datorate contextului socio-istoric) ne dezvăluie rolul important pe care îl au, în procesele de făurire și de evoluție specifice creațiilor artistice, mecanismele și elementele de factură conceptuală; concluzia spre care ne conduce studiul transformărilor narative este, deci, aceea că geneza și perpetuarea epicului țin în egală măsură de sistemele cognitive și de cele artistice, de abilitatea manevrării categoriilor generice ale unei culturi și subtilitatea combinării mijloacelor expresive, a figurilor și a rolurilor.

Lumea trăită şi lumea povestită

La o primă lectură par simple și naive istorisirile despre fenomenele și procesele naturale, proiecții fantastice ale unei gândiri preștiințifice, incapabile să analizeze și să stăpânească, în abstract, realitatea. La o abordare mai atentă, lipsită de prejudecăți, ni se dezvăluie a fi un sistem cultural complex, sprijinit pe o cunoaștere exactă a realului, pe o deosebită suplețe a asocierilor și pe o tehnică abilă de manevrare a mecanismelor povestirii. *Legendele* – căci despre ele este vorba – reprezintă astfel, în cadrul unei civilizații de tip tradițional, un instrument eficient de clasificare și raționalizare a lumii reale, un instrument cultural care, printr-un limbaj de factură simbolică, stabilește o strategie a comunicării între om și univers, a umanizării acestuia, a aducerii naturii în cadrele și valorile culturii.

Totuși, privite cu ochiul cititorului obișnuit, legendele nu dezvăluie dintr-odată amploarea rolului lor psihologic și cultural, subtilitatea și adâncimea tehnicilor de construcție constitutive. Iată de ce nu ar fi lipsit de interes să le privim ca pe un sistem complex, ca pe o unealtă ori chiar ca pe un mecanism cultural, prin care oamenii din satul de odinioară se raportau la fenomenele neobișnuite sau interesante din natură, încercau să le explice și, prin chiar acest fapt, să le asimileze orizontului lor spiritual, să le confere un sens uman. Să facem abstracție, deci, de ceilalți factori (sociali, etnografici, istorici, lingvistici, estetici) care concură la făurirea unei legende și să ne aplecăm numai asupra dimensiunii cognitive; adică scopul legendei (problema de cunoaștere pe care trebuie s-o rezolve), mijloacele utilizate (tipuri de raționament) și limbajul pus în mișcare pentru a concretiza acest demers rațional. Or, în cazul legendei, deosebit de pregnant este faptul că probleme de tip logic sunt rezolvate prin alte modalități decât cele încetățenite de gândirea științifică, de cercetarea abstractă: ca tehnică de raționare, legendele folosesc analogia (identitate metaforică), transpusă nu în formele aride ale unei judecăți, ci în ansamblul stufos și emoționant al povestirilor.

Astfel, corpusul legendar funcționează ca o uriașă variațiune în jurul temei cauzalității; numai că în codul și limbajul pe care le impune, Cauza se manifestă ca un Început, iar relația de transformare (ce conduce în plan logic către un Efect), ca un șir

de întâmplări orientate spre un Deznodământ. Această mutație separă cauzalitatea legendară de cea logico-științifică: prima acționează numai în cadrele și prin intermediul temporalității; a doua, în schimb, dă prioritate relațiilor categoriale, inferențelor de tip silogistic, atribuind timpului (doar) statutul unei modalități de concretizare a corelărilor existente. Ceea ce înseamnă că în „logica" legendară timpul are rolul unui *operator* și că succesiunea diegetică (adică timpul pus în poveste) îndeplinește atributele conceptelor din raționamentul abstract.

Unificând evenimentele (cauze și efecte) prin cronologie, legendele le separă însă prin poziția lor ontologică: astfel, întâmplările considerate cauze se desfășoară într-o *lume povestită*, în timp ce faptele ținând de efecte au loc în *lumea trăită*. Firește, planurile conturate aici nu posedă aceeași consistență ontologică. Dacă unul beneficiază de argumentul evidenței, celălalt se sprijină numai pe criteriul credinței. Totuși, în societățile de tip tradițional, oamenii acceptă veridicitatea aventurilor istorisite de aceste texte; ei proiectează acțiunea lor într-un timp îndepărtat, necontrolabil, mutând astfel dezbaterea din zona realului în aceea a posibilului, din limbajul adevărului în acela al verosimilului (vezi S. Angelescu. 1983, p. 244, 252–254; L. Degh. 1976, pp. 94–116 ș.a.).

Problema credibilității și, implicit, a atitudinii grupului social contează însă mai puțin în mersul analizei de față. Din punctul de vedere al dezbaterii pe care o propun, elementul central, dinamizator, este dat de mecanismul prin care demersul legendar face trecerea de la întâmplările petrecute în lumea „de odinioară" (absentă, imaginară), la fenomenele și structurile din lumea „de astăzi" (prezentă, palpabilă). „Piesa" centrală a acestui mecanism constă în *identificarea relației cauzale cu procesul temporal:* utilizând timpul (succesiunea) ca operator logic, legendele postulează că ceea ce a fost mai întâi determină ceea ce s-a petrecut și se petrece acum. *Lumea povestită* și *lumea trăită* reprezintă astfel „începutul" și „sfârșitul" unui proces cronologic al cărui rol este de a realiza, prin derularea lui, transferul de valori de la un sistem la celălalt și, astfel, explicarea aspectelor ieșite din comun ale universului cunoscut.

Mecanismului care așază povestirea în postură de cauză și fenomenul real în aceea de efect îi lipsește (încă) „arcul" declanșator, forța și instrumentul capabile să pună întregul angrenaj în mișcare. Ne apropiem acum de a doua „piesă" centrală a sistemului, de al doilea principiu fundamental al logicii legendare: el constă în *utilizarea faptului particular cu statutul și funcțiile categoriilor generale.* În felul acesta, „predicațiile" legendare plasează un element concret alături (tot) de un element concret (și nu de o noțiune cu un conținut mai larg, mai abstract); aplicând apoi postulatul care afirmă că lumea povestită explică lumea reală, ele impun concretul din narațiune drept cauză a fenomenului (concret) din realitate.

În sistemul legendelor, aceste „ecuații" fundamentale iau chipul unor *analogii* întemeietoare; cu alte cuvinte, „predicația" etiologică se manifestă în forma „A este ca și B". Analogia pornește de la o caracteristică evidentă, șocantă a fenomenului

natural (subiectul predicației analogice): acesteia i se caută apoi *un* corespondent imaginar, concretizat printr-o trăsătură specifică sau printr-un eveniment aparte din sfera relațiilor interumane sau dintre om și natură sau dintre figuri ale naturii profund antropomorfizate. Drept urmare, la temelia construcțiilor legendare stau aserțiuni de tipul: ciocârlia se poartă ca și cum ar fi îndrăgostită de soare; țepii ariciului sunt asemenea unor bețe; pata roșie de pe pieptul rândunicii este asemenea sângelui; stelele seamănă cu niște scântei; vârful unui munte seamănă cu o bucată de pământ retezată de plug; ghiocelul și brândușa apar împreună, singuri în zăpadă, parcă-ar fi frați; salcia e aplecată ca și cum ar plânge ș.a.m.d.

Așa cum se observă cu ușurință, legendele asociază întotdeauna elemente concrete. Dar, în timp ce concretul din lumea reală este accesibil și evident, concretul din orizontul povestirii nu există în sine, nu se impune prin propria lui enunțare. De aceea, funcționarea narațiunii legendare implică depășirea etapei enunțiative, amplificarea relației analogice prin: 1) *desfășurarea* ei și 2) *transpunerea* (în realitate). Desfășurarea reprezintă întregul șir de întâmplări care conduc la deznodământul dorit, adică la *apropierea* coordonatelor fabulative de cele reale. Transpunerea (în realitate) apare în momentul când, printr-un operator simbolic, se face *saltul* de la protagoniștii din universul epic la lucrurile și fenomenele din cel real.

Ar trebui scrisă o carte întreagă pentru a afla mai exact cum se construiește desfășurarea epică din legende, ce teme și motive, ce tipuri de personaje (și de roluri) sunt alese (și de ce), ce opoziții și structuri intratextuale sprijină mișcarea narațiunilor. Dincolo de complexitatea și nuanțele unui ansamblu atât de vast, evident este faptul că desfășurarea legendelor este declanșată și se construiește prin invocarea unor conflicte puternice, adeseori tragice, conflicte subîntinse de sisteme de opoziții culturale majore. Între acestea, un loc aparte revine cuplurilor întemeiate pe relațiile de rudenie: copii-părinți (îndeosebi cei vitregi), noră-soacră, frate-soră sau frate-frate etc.; alte opoziții se mișcă pe axa sacru-profan; Dumnezeu-oameni, animale, plante, Drac-Dumnezeu, sfinți-oameni, figuri umane cu aureolă sacrală – oameni înrăiți etc.; în sfârșit contrastele sociale oferă (și ele) o sursă de antinomii puternice: astfel, de o parte stau oamenii sărmani, iar de alta cei puternici – împăratul, bogatul, popa, morarul ș.a.

Spre deosebire de basm, povestirea etiologică nu conduce, prin dezvoltarea ei, la medierea epică a opozițiilor, la stabilirea, în final, a unei stări (fericite) de echilibru. Dimpotrivă, narațiunea ei curge spre amplificarea conflictelor inițiale (sau spre aglutinarea de noi conflicte) până într-un punct în care tensiunea celor opuse este atât de puternică, încât nu se poate rezolva decât prin anihilarea unui termen al relației. Acest termen, „slab" în plan epic, este tocmai acela pe care l-a vizat analogia constitutivă. Observăm astfel că, în planul structurii și al procesului de construcție, povestea legendară este determinată de binomul analogic preexistent; într-adevăr, legendele depind de (și se făuresc prin) o dublă mișcare, una de profunzime, de factură logică,

și una de suprafață, de factură narativă. După o analiză a datelor reale și a inventarului cultural, prima stabilește corelările definitorii și orientează, din adânc, mersul povestirii spre finalizarea lor; a doua alege, din inventarul motivelor epice disponibile, structurile utile (scopului „teoretic" deja stabilit), le îmbină și dezvoltă într-un ansamblu coerent și, pe cât posibil, expresiv. Textul care ia naștere în acest chip nu este neutru, ci „orientat" – evoluția sa curge spre un anume nod epic, iar rostul lui este să demonstreze și să consacre o anumită relație. Astfel, datorită presiunii pe care o exercită subtextul logic (deci și funcția socială, explicativă, a genului legendar) povestirile de acest tip se clădesc, cumva, „de la coadă spre cap". Ceea ce înseamnă că, pe parcursul facerii ei, structura narativă are mereu „în vedere" analogia postulată de analiza folclorică și atingerea unui anumit deznodământ – adică a unei configurații dramatice, în care termenii se găsesc reuniți într-o situație „de criză." (M. Coman, 1985, pp. 171-174)

Felul în care se desfășoară legendele, felul în care ele curg de la situația inițială spre deznodământul stabilit relevă extraordinara „abilitate" epică a acestor construcții. Situațiile, relațiile de început par a nu avea nici o legătură cu soluția finală: între copiii fără mamă și ghiocei, între o fată frumoasă și rândunică, între ariciul petrecăreț și aracii din vie, între lumea fără iarnă și crengile plecate ale sălciei, între hoțul de cai și cuc, între o mamă oarecare și mac, între fratele și sora harnică și păianjen și albină, între morar și urs, între cei doi fii ai împăratului și Olt și Mureș etc., între protagoniștii aventurii și elementele realului (ce apar după deznodământ) se deschide o adevărată prăpastie. Beneficiarul legendei este însă avizat, știe, înainte de a recepta istorisirea, că aceasta conduce către ceva, că ea trebuie să acopere întâi distanța dintre „început" și „sfârșit" și apoi pe aceea dintre *lumea povestită* și *lumea trăită*. Și, tocmai pentru că este conștient de asemenea „goluri", de caracterul aproape ireconciliabil al termenilor puși în discuție, el acceptă jocul narativ, se lasă prins de „vraja" povestirii, de curgerea și surprizele ei. Iar povestirea, introducând personaje și conflicte noi, orientează, pe nesimțite, eroii spre situații fără ieșire, spre momente de tensiune și criză pe care evoluția *firească* a acțiunii, intervenția obișnuită a personajelor nu le mai pot rezolva. Prin urmare, în familia celor doi copii intervine o mamă vitregă; din cauza ei, aceștia fug sau sunt alungați de acasă; în pădure se rătăcesc; totodată acum începe un viscol cumplit. Sau o fată frumoasă este răpită ori ajunge la un zmeu; speriată de insistențele lui erotice, îngrozită de gândul unei căsătorii nedorite, nu mai poate suporta prezența lui; disperată (mai ales când îl vede cu mâinile mânjite de sânge), ar face orice ca să scape. Sau un hoț fură caii lui Sf. Petru; deși îl caută fără-ncetare, deși este ajutat de lupi și de licurici, sfântul nu-i poate da de urmă; mânia sa este fără de margini. Sau împăratul pleacă la război și nu se mai întoarce; după ani, cei doi fii pornesc să-l caute; peste un timp, încep să se certe și fiecare își alege o altă cale; cuprinși de dor și regrete, constată că nu mai știu drumul de întoarcere ș.a.m.d.

Pe acest traseu, povestirea legendară se construiește într-o curgere obișnuită, în care acțiunile se înlănțuie una după alta, fără mari ruperi de registru epic. La capătul curgerii, ea realizează performanța de a-și aduce protagoniștii în starea și cu atributele pe care analogia inițială le postulase drept definitorii. Astfel, copiii sunt izolați între vârtejurile de zăpadă, fata este pătată cu sânge, hoțul se ascunde atât de bine în codru, încât se rupe de umanitate, frații s-au depărtat într-atâta, încât nu se mai pot întâlni în nici un chip, salcia calcă interdicția Demiurgului, ariciul s-a răsturnat între araci, mama ce-și căuta copilul prin câmpuri și mărăcinișuri s-a „înspinat", morarul lacom a vrut prea multă putere etc. În acest punct, *desfășurarea* epică se oprește, căci și-a atins scopul: a condus la închiderea cercului analogic, adică la dobândirea acelor atribute care fac posibilă asocierea personajelor din *lumea povestită* cu fenomenele din *lumea trăită*.

Acum pe acest prag al povestirii intervine celălalt factor constitutiv al textului legendar: *transpunerea* (în realitate). Ea implică o rupere de registru epic, o schimbare (radicală) a mecanismului narațiunii, în măsură să conducă atât la rezolvarea stării de „criză" în care a ajuns povestirea, cât și la trecerea de la imaginar la real, adică de la întâmplarea narată la caracteristica observată, de la eroul fictiv la fenomenul concret. Totuși, saltul din *lumea povestită* în *lumea trăită* nu se poate face de la sine, (cu alte cuvinte) nu este o relație golită de relatori. De aceea, pentru concretizarea lui, mecanismul legendar pune în mișcare o seamă de *operatori narativi,* de acțiuni fundamentale care, corelate numai cu anumiți actanți, generează trecerea de la un sistem la altul. Operatorii reprezintă astfel cadrul și factorul activ ai „transpunerii": ei mediază între cele două planuri ale universului legendar și, totodată, prin conținutul epic specific, realizează alunecarea de la unul la altul, permutarea valorilor și atributelor de pe coordonatele imaginarului pe cele ale realului.

În opinia mea, în legende intervin două tipuri de operatori narativi: *operatori de declanșare și operatori de efectuare.* Distincția de față este evidentă îndeosebi în analiza teoretică, abstractă; în text, ea se estompează, căci adeseori acțiunile se succed atât de repede, sunt atât de intercorelate, încât creează iluzia existenței unui singur operator. În general, primii au menirea de a pregăti „saltul", de a-i conferi o motivație (epică), un sens cultural și un accent axiologic bine definite; într-un cuvânt, funcționează ca „modalizatori". Cei mai frecvenți (și mai eficienți) operatori de acest tip sunt „blestemul", „binecuvântarea" (sau fără conotații afective: „pedeapsa" și „răsplată"), „rugămintea", „ursita", „vraja", „greșeala", „întrecerea" (pariul) etc. Cea de-a doua grupă este alcătuită din doi operatori de mare prestigiu narativ: „metamorfoza" și „consacrarea"; întâiul intervine atunci când transpunerea duce la anihilarea totală a protagonistului din lumea povestită, la pierderea condiției sale inițiale și la dobândirea unui nou mod de a fi, evident numai în *lumea trăită.* Este operatorul cel mai des întâlnit, cel mai eficace și, totodată, cel mai emoționant, mai dramatic. Al doilea acționează în cazurile în care se schimbă numai atributele, nu și regimul „ontologie"; el

obține permanentizarea unor caracteristici momentane (efecte ale evenimentelor povestite) și trecerea acestora din aleatoriul narațiunii în eternul naturii.

Astfel, fata agresată de zmeu se roagă să fie salvată și este prefăcută în rândunică; dracul (sau ariciul) blestemă albina ca oamenii să-i mănânce scârna, iar Demiurgul o binecuvântează ca scârna să fie dulce și hrănitoare; furios că nu poate să găsească hoțul (prea bine ascuns) Sf. Petru îl blestemă să se trădeze singur; acesta se preface într-o pasăre care-și strigă, singură, numele; sângele curs din tălpile mamei ce-și căuta fiul se preface, consacrând suferința ei, în floarea macului; cei doi frați care s-au certat sunt pedepsiți să nu se mai întâlnească și se prefac în două râuri; morarul care vrea să fie mai puternic decât orice om este blestemat și se schimbă în urs; copiii surprinși de viscol sunt prefăcuți în acele flori care apar primele, înfruntând, chiar așa firave cum sunt, zăpada și frigul; ariciul care a băut prea mult este pedepsit să rămână cu aracii dărâmați în spinare; sub povara blestemului corbul neascultător își schimbă penele din albe în negre; pentru că a fost pedepsită prin înlocuirea florilor cu niște „mâțișori" lipsiți de frumusețe, salcia își plânge mereu soarta nefericită ș.a.m.d.

Orientându-și astfel narațiunea, legendele tind să transforme analogia inițială într-o tautologie: dacă salcia plecată este asemenea unei femei ce plânge, povestea spune în plus că ea este chiar un „suflet" ce plânge și că, oricât de „copac" ar fi, ea rămâne și o ființă nenorocită; dacă smocul roșu al rândunicii vine de la sânge, dacă pasărea este o tânără pătată cu sânge de agresorul ei, atunci pasărea însăși nu este altceva decât întruchiparea „eternizată" a suferințelor; dacă stelele par scântei, dacă ele au apărut din scânteile sărite în timpul luptei dintre Demiurg (ori cioban) și Drac, atunci ele vor aminti mereu de luptă, vor fi mereu scântei celeste ș.a.m.d.

Construcția legendară realizează astfel o dublă depășire a analogiei inițiale: pe de o parte, prin înlocuirea formulei enunțiative cu o structură epică amplă, subtil articulată, prin trecerea de la asertiv la demonstrativ, ea conferă asocierii primordiale un surplus de semnificații, un rost și un temei existențial „incontestabile"; pe de altă parte, prin istorisirea originii, a procesului prin care s-a produs asocierea, ea apropie cu pregnanță termenii constitutivi, îi face să depindă într-o asemenea măsură unul de altul, încât predicația analogică dobândește, prin sentimentul de firesc, de tautologic, ceva din forța de persuasiune a predicației logice. Dar, amplificând și depășind binomul analogic originar, demersul legendelor duce la o construcție asimetrică, „preferențială" – ea vizează numai un braț al analogiei (cel din *lumea povestită),* lăsând elementele din cealaltă parte (din *lumea trăita)* în ipostaza lor enunțiativă, strict referențială. Această discrepanță conferă legendei o deosebită putere de convingere: cât de emoționant este, pentru ascultătorul obișnuit, să constate, după ce a fost părtaș la un lanț tensionat de evenimente, încărcate adesea de accente de un mare dramatism, că personajele (alături de care a suferit și s-a bucurat) își schimbă brusc registrul ontologic și i se înfățișează, dintr-odată, în chipul unor plante, animale, forme de relief

etc. – pe care textul le numește direct și despre care refuză apoi să mai spună ori povestească ceva. Imaginea, total denotativă, lipsită de ecouri epice ori simbolice, a acestor elemente reale contrastează cu desfășurarea narativă, bogată în valori poetice și morale: tensiunea instituie un model al lumii, o sinteză explicativă impresionantă, memorabilă și exemplară.

„Exercițiul de raționalizare" propus de legende ne dezvăluie astfel un mecanism subtil, în care observarea atentă a lumii reale, analiza categorială și proiecția epică funcționează concertat, într-un efort sistematic, de realizare a unei „imago mundi" ordonate și dense în semnificații. Chiar dacă pare, din perspectiva cuceririlor științei, derizoriu, „exercițiul" rămâne, totuși, deplin pilduitor, nu numai pentru cercetarea etnologică, ci și pentru analiza epistemologică; lecția lui ne spune că nu mijloacele (uneltele categoriale) folosite, ci arta, priceperea folosirii lor asigură randamentul și eficiența unui sistem de clasificare și explicare a lumii contingente. În fond, ne sugerează el, roata de lemn, bine făcută și armonios echilibrată, se învârtește la fel de „rotund", de frumos ca o roată de oțel. Ceea ce înseamnă că diferențele țin nu de principiul de funcționare (logica de profunzime), ci de modalitățile de construire și utilizare (limbajul expresiv și finalitatea socială). Legendele – ca și teoriile științifice – propun un model al realului și o fac în mod coerent, necontradictoriu, convingător. Totul se petrece însă în sistemul lor de gândire, adică în cadrele culturale și mentale ale civilizației folclorice.

Raționamentul epic

Soarele și luna, „baladă fantastică românească în genul miturilor" (Petru Caraman), s-a bucurat, în exegeza folcloristică, de numeroase studii și abordări, orientate însă, majoritatea, asupra problemelor de comparatistică (origine, difuziune, forme înrudite) și de tipologie (morfologie textului) și mai puțin asupra acelora legate de mecanismele lăuntrice de constituire și semnificare, de poziția și relațiile structurale prin care subiectul se așază într-un „loc" anume și cu un statut anume în ansamblul celorlalte constructe ale epicii populare. În genere, studiile au pornit de la ideea că balada funcționează ca o entitate autonomă, ca un text ce a dobândit, prin șlefuirea estetică, o anumită suficiență de sine; dar, dacă el se impune prin dramatismul narațiunii și densitatea semnificațiilor, nu este mai puțin adevărat că, în ceea ce privește construcția epică și infrastructura logică, balada reprezintă numai o variabilă, numai una din multele posibilități de concretizare a unei scheme elementare. Din perspectiva acestui nucleu primar, *Soarele și luna* stă alături de legendele și colindele având ca subiect iubirea incestuoasă, de alte balade identice tematic („Fratele și sora", „Iovan Iorgovan"), precum și alături de creații conexe cum ar fi cântecele epice „Ghiol Dumitru", „Doicin bolnavul", „Fata fugită", „Kira Kiralina", „Voica". „Mogoș", de colindele de fecior legate de răpirea Sorei Soarelui, de unele legende ca acelea consacrate cârtiței, florii-soarelui, ciocârliei ș.a. m.d. În toate aceste cazuri, la temelia construcției epice se află un cuplu originar (frate-soră) confruntat cu problema complexă a căsătoriei (vezi unele aspecte ale problemei în D. Caracostea – Ov. Bârlea, 1971, p. 81 și 123). Atunci când soluția este endogamă (fratele vrea să se căsătorească cu sora) întâlnim *tema incestului*, iar când soluția este exogamă (căsătoria se desfășoară în afara frăției) întâlnim *tema „protectoratului"* (fratele se ocupă de căsătoria surorii sau altcineva răspunde de căsătoria fratelui).

Dacă acceptăm acest punct de vedere, întregul corpus epic invocat aici ne apare ca o amplă variațiune în jurul unei structuri centrale, de factură antropologică: este vorba despre binomul frate-soră și relația elementară de consangvinitate. Numai că, spre deosebire de sistemele epice și logice în care cei doi termeni funcționează fără

determinări suplimentare, în acest model, peste structura de bază se suprapune o altă structură: soț-soție. Astfel, nucleul logic elementar nu mai posedă o înfățișare binară, ci una cuaternară, este compus din patru „poziții" (sau roluri) – frate, soră, soț, soție – care acceptă două tipuri de corelări, în virtutea acțiunii a doi relatori: *frăția* (înrudirea de sânge) și *căsătoria* (înrudirea prin alianță). Microsistemul reprezintă o construcție teoretică, o variantă logică obținută de membrii civilizației tradiționale prin suprapunerea și contopirea într-o entitate unică a două modele diferite de organizare a relațiilor dintre bărbați și femei: pe baza legăturii naturale, de sânge (ca fii ai acelorași părinți), și pe baza legăturii sociale (ca părinți ai acelorași copii).

Structura *frate = soț, soră = soție* (tipică pentru balada „Soarele și luna") reprezintă un caz aparte, o excepție de la principiile generale ale sistemului tradițional de rudenie, o provocare la adresa normalității. Prin configurația sa „aberantă", ea neagă regulile tradiționale de înrudire, reguli în care, în combinatorica dintre bărbați și femei, frăția exclude căsătoria. Într-adevăr, așa cum au arătat numeroase cercetări etnologice (vezi prezentarea din N. Constantinescu, 1987, pp. 23-80), interdicția incestului este corelată cu obligativitatea schimbului de femei între diverse grupuri; prin aceasta, ea generează schimbul de bunuri materiale, de servicii și roluri sociale, adică, într-un cuvânt, comunicarea culturala, existența în și pentru colectivitate („prohibirea incestului este cultura însăși" – exclamă undeva C. Lévi-Strauss). Datorită valențelor ei socializatoare, interdicția este gândită în mediile tradiționale, simultan, ca act negativ (suma de opreliști legate de statutul fratelui și al surorii) și ca act pozitiv (ansamblul de reguli și valori orientate spre ieșirea fetei din familie și trecerea ei către alt grup al colectivității). În ambele situații, numărul combinațiilor și al variantelor posibile este destul de mare, căci fiecare unitate și fiecare relație poate fi modalizată prin introducerea unor noi determinări, prin conectarea la o seamă de factori particularizatori. De aceea, meditând asupra acestui sistem, a virtualităților combinatorii inerente, oamenii civilizației tradiționale au simțit nevoia să experimenteze diversele sale direcții de dezvoltare, fără a distruge, printr-un asemenea exercițiu logic, ordinea socială și normele de înrudire deja consacrate. Or, pentru asemenea civilizații, teritoriul optim în care se pot desfășura dezbaterile teoretice și în care unitățile componente ale modelului cultural pot fi combinate „după voie", până la realizarea celor mai ciudate configurații, este acela al mitului. Punând relațiile elementare în desfășurare narativă și atribuind fiecărei poziții concretețea unui personaj, membrii colectivităților vizate făuresc o paletă largă de variabile, de ipoteze combinatorii în care structurile de bază sunt dezvoltate până la epuizarea tuturor semnificațiilor – de factură socială, morală, afectivă – implicate în substanța lor originară. Din acest punct de vedere fiecare construcție narativă din seria amintită este un răspuns la întrebarea „ce-ar fi dacă?": ce-ar fi dacă fratele s-ar căsători cu sora? dar dacă nu s-ar căsători și ar ceda-o unui alt bărbat? dar dacă nu ar vrea să o cedeze? dacă ar pune

anumite condiții? dacă aceste condiții nu ar fi respectate? dacă fratele ar trebui să se căsătorească cu altcineva? cine ar arbitra acum? în baza căror reguli de înrudire ori precepte etico-sociale? ce-ar fi dacă fratele nu s-ar putea căsători? ș.a.m.d.

Epicul ni se dezvăluie astfel ca limbajul în care și prin care sunt materializate unele constructe abstracte ale gândirii, ca forma de expresie care permite categoriilor generale să se dezvolte în configurații concrete, să epuizeze sensurile cuprinse (la modul virtual) în structura elementară, să devină accesibile și exemplare pentru întreaga colectivitate. Fiecare construcție narativă funcționează ca un *experiment* care, pornind de la premisele teoretice acceptate, pune și verifică într-o istorisire cu ecouri mitologice mersul unei norme anume, inventează obstacole sau catalizatori, extrage toate învățămintele teoretice și practice din efectul obținut. Din această cauză, variantele se pot înmulți fără oprelişti (căci mereu poate fi adăugat un nou „ingredient", poate fi gândită o nouă posibilitate teoretică) și se pot combina între ele fără prea mari constrângeri (căci „bucla" unei dezvoltări epice poate deveni oricând secvență constitutivă în bucla altui sistem narativ).

Firește, a privi lucrurile în acest chip nu înseamnă a nega celelalte dimensiuni și rosturi ale corpusului epic popular, înseamnă numai a ne concentra întreaga atenție asupra aspectului cognitiv, asupra relației dintre structura narativă și infrastructura logică subiacentă. Căci, parcurgând lumea povestirilor nu se poate să nu remarci faptul că, în ciuda varietății amețitoare a evenimentelor istorisite, a personajelor, înfruntărilor și a stărilor sufletești, unele subiecte revin constant, impunând câteva scheme epice și, prin ele, câteva nuclee mitice elementare. Recurența acestora este o dovadă a importanței și prestigiului cu care sunt învestite, în sistemul tradițional și, totodată, a preocupării vizând dezbaterea configurațiilor primare și nuanțarea lor prin extrapolări narative. Iar dacă, așa cum spune C. Geertz, „gândirea umană este consumată social", fiind în mod incontestabil „o activitate publică" (1973, p. 362), atunci ce poate fi mai elocvent decât neîntrerupta dezbatere colectivă produsă și difuzată, prin creațiile epice, decât dialogul social în care înfruntările și dramele eroilor traduc confruntările și tensiunile teoretice și practice ale satului, în care ritmul acaparator al aventurilor nu face altceva decât să dea trup și finalitate unor relații culturale marcante, fundamentale pentru definirea condiției și existenței umane!

Iată de ce interpretările ce urmează își propun să privească o zonă a epicii folclorice dintr-un unghi aparte, să descopere, în adâncul dinamicii narative, o dialectică a ideilor, să ofere o metodă în măsură să conducă spre dimensiunile categoriale, spre actele de gândire prin care membrii civilizației tradiționale modelau lumea înconjurătoare și îi stabileau coordonatele cognitive majore.

Modelul pe care l-am luat drept punct de reper presupune, deci, patru termeni (frate, soră, soț soție) și admite, prin jocul celor doi relatori (frăție și căsătorie), patru tipuri de combinații:

1) frate = soț și soră = soție;
2) frate ≠ soț și soră = soție;
3) frate = soț și soră ≠ soție;
4) frate ≠ soț și soră ≠ soție.

În ipostaza de față, pur abstractă, el nu a fost activat și utilizat niciodată de gândirea tradițională; într-o formă intermediară, situată între „ariditatea" acestui nivel și bogăția de variante specifică universului narativ, într-o formă apropiată de ceea ce noi numim „schemă epică", modelul s-a dovedit a fi deosebit de activ și de interesant pentru creația folclorică. El a generat o întreagă constelație de texte, care, deși par diferite (prin genurile în care funcționează, prin sensurile contextuale și prin alcătuirile artistice), sunt corelate și ținute la un loc de forța comună a dezbaterii, a variațiunilor (conceptuale) în jurul structurii logice primare. Pentru că logicul stă în centrul acestei „galaxii" narative și pentru că aveam nevoie de un instrument de investigație capabil să stăpânească și să ordoneze în mod coerent un ansamblu care, așa cum se va vedea, se remarcă prin risipa de forme, am făcut apel la un traseu euristic elementar, construit în maniera organigramelor (utilizate în informatică la alcătuirea unui program pentru calculator). Alegerea unei asemenea metode nu este tributară vreunei mode de „ultimă oră" și nici dorinței de a epata printr-un limbaj „tehnicizat" la extrem; în fapt, ea derivă din chiar structura lăuntrică a corpusului abordat, din faptul că microsistemele sale principale se construiesc prin postularea unei configurații ideatice de tipul „ce-ar fi dacă fratele și sora ar..." și prin exploatarea teoretică (în idee) și epică (în formă) a consecințelor derivate („dacă da, atunci..." sau „dacă nu, atunci...").

În prima și cea mai frapantă ipostază a modelului, *fratele este soțul, iar sora este soția*. Sau, ca să mă exprim mai exact, rolul de frate este identic cu cel de soț (același protagonist ocupă ambele poziții), iar cel de soră cu cel de soție. În creațiile folclorice, legătura incestuoasă este definită de jocul a patru termeni: actual/virtual și fără de știință/cu bună știință. Astfel, atunci când incestul se înfăptuiește, el survine ca rod al hazardului, în afara (ori chiar în pofida) voinței personajelor; revelația, intervenită spre sfârșitul povestirii, declanșează o criză socială și morală, finalizată, de obicei, prin eliminarea eroilor (sinucidere ori blestem); structurat pe o schemă oedipiană, acest tip de narațiune nu cunoaște, în literatura orală, dezvoltări frapante, cred, fie din cauza „concurenței" exercitate de istorisirile vizând incestul dintre fiu și mamă, fie din cauza slabelor resurse „didactice" ale hazardului – între incestul nedorit și cel căutat, al doilea oferă, firește, posibilități mai mari de tensionare epică, reprezentând, prin sancțiunea exemplară pe care o solicită o asemenea atitudine (conștientă și profanatoare), un bun prilej de avertizare, de pedagogie socială. Cel mai elocvent text epic construit în jurul temei incestului întâmplător este „Agușită turc sărac" (vezi Al. I. Amzulescu, 1983, p. 21 și 192–196). Descoperind că sunt frate și soră, cei doi tineri căsătoriți de turcul bogat își omoară copilul și se sinucid.

Atunci când nu se realizează, incestul apare ca o virtualitate amenințătoare, ca expresia dorinței fratelui de a se căsători cu orice preț cu sora sa; aspirația se consumă în simplă virtualitate, deoarece narațiunile introduc o seamă de factori care, prin acțiunea lor, elimină premisele incestului și asigură păstrarea „bunei distanțe" (adică a relațiilor rânduite) dintre frate și soră. Cele mai cunoscute texte care au ca infrastructură acest nucleu sunt baladele și legendele despre dragostea Soarelui pentru Lună, precum și colindele, cântecele epice și povestirile referitoare la încercarea fratelui de a se căsători cu sora sa (vezi, ca surse principale, Al. I. Amzulescu, 1983, pp. 9–12, 34, 147–153 și 245–246; T. Brill, 1981, pp. 128–147; Ad. Fochi, 1985, pp. 42–48, 81 și 266; M. Brătulescu, 1981, p. 254; P. Caraman, 1987, pp. 397–404 ș.a.). Creațiile amintite pornesc de la premisa că o asemenea structură ar fi realizabilă, arătând că unul dintre protagoniști, îndemnat de o iubire fără limite, face tot ce îi stă în putință pentru a obține căsătoria cu ruda de sânge. Vorbind despre însurătoarea fratelui cu sora (chiar la modul ipotetic), construcțiile epice „activează" incestul și, prin spectrul lui, pun sub semnul întrebării sistemul de rudenie existent: într-adevăr, sinteza celor doi relatori (frăția și căsătoria) conduce la întemeierea unui cuplu nefiresc (fratele ar fi soțul sorei sale) și, prin aceasta, la dărâmarea edificiului de norme și valori care susține existența rânduită și buna (con)viețuire socială. Confruntați cu un asemenea deznodământ – la care povestirea ar ajunge în mod firesc, având în vedere premisele date – creatorii populari sunt nevoiți să inventeze un obstacol, în măsură să conducă la interzicerea căsătoriei și la eliminarea incestului (sau, cel puțin, a consacrării lui culturale). În acest scop, narațiunile invocă două posibilități: conflictele din interiorul cuplului (unul dintre personaje se opune dorințelor celuilalt) și intervenția unui erou sau a unor evenimente din afară, capabile, prin prestigiul ori puterea lor, să preîntâmpine întemeierea unei perechi incestuoase.

Interesant este că cei doi protagoniști nu au același statut: în virtutea unor determinări ce țin de caracterul patrilinear al familiei în societatea folclorică, de prestigiul elementului masculin, de imaginea consacrată asupra raporturilor erotice, fratele este puternic, dinamic și agresiv, iar fata este slabă, retardatoare și pasivă. Ea refuză avansurile pețitorului nedorit, fie făcând apel la rațiune (opunând elanului erotic respectul față de norma socială), fie (printr-un gest mai subtil, care transformă slăbiciunea într-o vremelnică putere), impunându-i, ca dovadă a dragostei, diverse probe considerate de ea imposibile. Paralel însă, orientarea eroică, inerentă oricărei povestiri legate de căutarea unei mirese, cere ca feciorul să depășească orice obstacol și să ducă la bun sfârșit toate probele; din această cauză, soluția internă de anulare a căsătoriei incestuoase este sortită eșecului – în virtutea propriilor opțiuni tematice, narațiunea nu-și poate deprecia eroul, nu îl poate lăsa să eșueze în fața fetei râvnite. Totodată, din perspectiva retoricii narative, soluția internă este una „slabă", lipsită de tensiune simbolică și de forță sugestivă. Jocul dintre oferta unui personaj și refuzul celuilalt nu

creează un sistem de opoziții frapante, nu are virtuți expresive și consacratoare pe măsura amplorii culturale și a implicațiilor dramatice inerente temei incestului. Drept urmare, pentru a dobândi rezonanță semnificativă, opoziția unuia din personaje trebuie proiectată pe un ecran absolut, trebuie dusă până la limita extremă a patetismului. De aici derivă faptul că unele balade aleg soluția epică a sinuciderii surorii pețite; nemaiputând rezista avansurilor erotice ale fratelui, nemaiavând nici o posibilitate de scăpare (căci eroul a trecut peste toate probele impuse), ea se aruncă în mare, eliminând – prin anihilarea propriei persoane – orice șansă de împlinire a incestului. Demn de remarcat este faptul că deznodământul reprezintă un topos al epicii și, totodată, o constantă a imaginii tradiționale asupra condiției socio-culturale a tinerei fete: atunci când nu reușește cu argumentele istețimii ori ale frumuseții să scape de insistențele agresorului, ea „trebuie", pentru a-și păstra puritatea neîntinată, să accepte (să provoace) propria-i dispariție. În epică, aceasta este concretizată fie printr-un act de sinucidere (de obicei prin aruncarea într-o apă: Luna, Ilincuța Sandrului, Kira Kiralina), fie prin solicitarea unei metamorfoze eliberatoare (legenda rândunicii, a privighetorii, a prepeliței etc.).

În această configurație, un caz deosebit este reprezentat de balada *Iovan Iorgovan:* eroina beneficiază de puteri aparte, blestemându-l pe viteaz să se transforme într-o stâncă (anihilarea vizează, deci, protagonistul masculin, și nu pe cel feminin). Faptul se petrece în condițiile în care cântecul epic amintit schimbă câteva dintre datele „inițiale" ale ecuației: viteazul este, de fapt, un „vânător", un salvator plecat să omoare monstrul (și nu să-și caute o soție); tânăra găsită ori salvată apare ca o „fată sălbatică", adică o ființă a-socială, o întrupare a stihiilor nealterate ale firii; eroul nu știe (ori nu crede) că ea îi este soră, deci că se află la limita incestului; textul ne sugerează că impulsul erotic (având forme agresive, identice cu acelea care dictează actul vânătorii) se consumă în mod violent, a-cultural și fără finalitate maritală (fata este urmărită cu câinii, stăpânită și agresată ca un animal capturat). Astfel, relația incestuoasă frate-soră este pusă pe fundalul sălbăticiei, devenind o imagine exemplară a ceea ce se poate întâmpla atunci când (sau acolo unde) barierele ori prescripțiile culturale nu funcționează. Pedeapsa – drastică – se îndreaptă spre acela care a profanat rânduielile (atât ale firii, cât și ale culturii) și este declanșată de acea ființă în care s-au întrupat puterile originare ale naturii; sora, pasivă în primul moment, în raport cu fratele–pețitor, beneficiază însă de un surplus de puteri sacrale de îndată ce devine „victimă" și se manifestă, în al doilea moment, ca agent activ, deci ca pedepsitor al „răufăcătorului".

Eludarea incestului, printr-o soluție externă, presupune intervenția unui personaj sau a unei întâmplări independente de cuplul primar. În unele variante, „intervenția" are un caracter impersonal: apropierea incestuoasă declanșează o imensă revoltă a firii, o răsturnare a tuturor celor ce sunt – acum stelele cad, lumânările se sting, munții se clatină ș.a.m.d. (vezi Al. I. Amzulescu, 1983", p. 246). Natura dă

astfel un semn că rosturile prestabilite au fost încălcate și că, dacă nu se revine la starea inițială, dacă nu se elimină sursa de dezordine, întreaga alcătuire a cosmosului va suferi, întreaga lume se va prăbuși în haos, întuneric și sălbăticie. În aceste variante, universul, în totalitatea sa, funcționează ca un *arbitru*, ca o forță menită să restaureze echilibrul și normele, puse sub semnul întrebării de actul sau de posibilitatea incestului.

De obicei însă, rolul de *arbitru* este deținut de un personaj cu un statut aparte, adică de unul dotat cu multiple virtuți mitologice: ariciul, moș Adam sau Dumnezeu. Primii doi acționează numai în chip de sfătuitori. În consecință, după abilitatea lor retorică, ei pot sau nu pot opri incestul – în fapt, numai ariciul reușește, printr-un gest hâtru, deplin elocvent, să schimbe mersul evenimentelor (vezi T. Brill, 1981, pp. 136–142); moș Adam însă, oricât s-ar folosi de argumentele creștine ale pedepsei post-mortem, de imaginile consacrate ale iadului și chinuirilor lui, nu are niciodată putere de convingere. Dumnezeu se manifestă și el, uneori, ca sfătuitor, dar, cel mai adesea acționează ca judecător suprem și, implicit, ca pedepsitor. Sentința sa, de o asprime exemplară, asigură evitarea incestului, atât ca posibilitate imediată, cât și ca aspirație potențială; cei doi protagoniști, transformați în doi aștri hărăziți să nu se întâlnească niciodată, oferă o imagine cotidiană, elocventă, a imposibilității căsătoriei dintre frate și soră.

Ajunși în acest punct ai discuției ne putem întreba de ce fratele și sora, bântuiți de spectrul iubirii interzise, trebuie să se numească (și să fie) Soarele și Luna. Desigur, proiectarea dramei umane în parametrii unei drame cosmice amplifică puterea de sugestie și de modelare etică solicitată unei asemenea povestiri; în același timp însă, realitatea zilnică a mișcării celor doi aștri, constituie, pentru gândirea tradițională, o modalitate optimă de concretizare, un semnificant în cel mai înalt grad sugestiv pentru întruparea schemei teoretice legate de incompatibilitatea a două personaje – fratele și sora incestuoși. În plus, așa cum observă C. Lévi-Strauss, cuplul Soare–Lună nu reprezintă un sistem binar simplu, ci unul multidimensional, în care jocul opozițiilor se dezvoltă pe șase niveluri (distanță spațială, sex, statut, legături familiare, poziție, durată), ceea ce face ca fiecare transformare să rezolve contradicția de pe o axa, proiectând-o însă, nerezolvată, pe o altă axa (vezi C. Lévi-Strauss, 1973, p. 260). Drept urmare, medierile operate prin dezvoltările epice nu epuizează și nu rezolvă contradicțiile structurale ale acestui model, ci numai le mută dintr-un orizont semantic într-altul, fapt care asigură dinamismul constructiv și fertilitatea ideatică și simbolică a sistemului. Altfel spus, polivalența sa (funcțională și semantică) se vădește a fi rezultatul unui proces de sinteză, prin care cele două cupluri (frate–soră; Soare–Lună) și relatorii fundamentali (căsătorie–frăție; mișcare continuă–neatingere), contopite într-un sistem unitar, au generat o subtilă conversiune a semnificațiilor: drama eroilor pământeni explică și dă un sens uman mersului cosmic ai aștrilor, în timp ce traseul lor, de neschimbat, de pe bolta cerească exprimă și consacră, la dimensiuni cosmice, rânduielile existenței sociale, normele și interdicțiile constitutive ale ethosului arhaic.

Astfel, fiecare dintre cele două planuri poate fi, pe rând, semnificant sau semnificat, mijloc sau obiect al explicației, limbaj sau metalimbaj. Acest fapt explică frecvența cu care Soarele și Luna, ca personaje epico-simbolice (*i.e.* semne culturale) apar în diverse construcții folclorice, cu rosturi și atribute adeseori îndepărtate (ori chiar incongruente) în raport cu substratul lor cosmic ori cu valorile mitologice primare. Deci, ca să ne referim numai la perimetrul discuției de față sub pecetea tensiunii cuprinse într-un model în care personajele sunt legate de o iubire imposibilă, Soarele devine un arhetip al aspirației erotice neîmplinite (este pețitorul asiduu, sortit să rămână mereu nesatisfăcut, sau este obiectul unei căutări, a unei iubiri ce nu se realizează niciodată), în timp ce Luna figurează ca întrupare a purității și intangibilității feciorelnice (vezi, T. Papahagi, 1979, p. 437; Ov. Bârlea, 1976, p, 231 și 371–373).

Sintetizând observațiile de până acum, se poate spune că, în cazul în care cei doi *relatori* (frăția și căsătoria) acționează simultan, obligând protagoniștii principali să îndeplinească toate rolurile disponibile (eroul masculin este frate și soț, iar cel feminin soră și soție), atunci, modelul elementar generează următorul lanț de momente epice:

1. DA: frate = soț
soră = soție
activare incest – anulare căsătorie – prin refuz sau arbitraj – concretizate prin respingere, sinucidere, sfat, blestem, pedeapsă

Există însă și posibilitatea ca modelul primar să nu se poată concretiza, să ceară transformarea lui în alt model. În acest caz, în mod obligatoriu una din relațiile fundamentale se deschide, dar, cum frățietatea este, axiomatic, un cuplu închis, numai căsătoria poate îndeplini această condiție. Drept urmare, acum se ivesc o seamă de noi posibilități combinatorii în virtutea cărora un protagonist, altul decât fratele ori sora, trebuie să îndeplinească rolul de soț și, respectiv, soție. Ceea ce are drept primă consecință eliberarea întregului sistem de sub amenințarea incestului și, drept a doua consecință, deschiderea sistemului către o gamă extrem de largă de variante combinatorii, de corelări și dezvoltări teoretice și narative. Astfel, negarea primului model conduce către următoarea structură:

NU: frate = soră
soră = soție
dezactivare incest – situații posibile:
frate ≠ soră
soră = soție

Dacă acest al doilea model este adevărat, atunci:

2. DA: frate ≠ soț
sora = soție
activarea principiului căsătoriei – apariția unui pretendent destinat căsătoriei – potențarea rolului fratelui – fratele devine arbitru – înfruntare Pretendent – Frate

Într-adevăr, în momentul, în care premisa incestului este eliminată, dubla legătură dintre personaje cade și fiecare relator acționează între protagoniști diferiți. Teoretic, dezactivarea incestului ar genera, în mod spontan, activarea căsătoriei; mai adecvat ar fi însă să spunem „activarea principiului căsătoriei", deoarece configurațiile textuale specifice folclorului românesc ne dezvăluie o multitudine de variante combinatorii în care căsătoria nu se obține imediat, ci este amânată ori chiar respinsă prin intervenția unor elemente epice retardante sau inhibatoare.

Dintre acestea, cel mai important este fratele. La o primă vedere, cercetătorul ar fi tentat să vorbească de un mecanism al compensației: pentru că nu-și poate exercita autoritatea ca mire, fratele se manifestă ca un protector ori ca un arbitru ale cărui reacții și gesturi par dictate mai degrabă de gelozie decât de iubire fraternă. Într-adevăr, în epică, el dă dovadă de o rea-voință greu de explicat fără a face apel la imaginea mirelui refuzat – și, prin aceasta, la conotațiile psihanalitice inerente unei asemenea situații.

Cum însă în analiza de față mă interesează mai puțin personajele concrete, sentimentele lor și posibilele implicații psihologice, cum obiectul acestei cercetări este dat de dialectica dintre infrastructura conceptuală și suprastructura epică, de relația dintre sistemele de corelări logice și jocul rolurilor și funcțiilor narative, nu voi zăbovi acum asupra implicațiilor de psihologie abisală ori a acelora de retorică literară; mult mai utile, în sensul căutărilor de aici, sunt datele și focalizările oferite de o abordare de factură antropologică. Din acest punct de vedere, trebuie semnalat faptul că în sistemul nostru tradițional de înrudire fratele ocupă o poziție importantă în ceea ce privește destinul și existența surorii sale. Asimilat „capului familiei", el are aceleași drepturi și obligații ca și tatăl, mediind în relațiile dintre femeile neamului și colectivitate (vezi, pentru unele aspecte ale problemei, O. Buhociu, 1979, pp. 289–290 și Ad. Fochi, 1987, pp. 454–456 și 501–502). În cazul concret al raportului care se prefigurează între sora sa (ca viitoare mireasă) și bărbatul străin (ca posibil mire), fratele acționează, după spusa textelor populare, ca protector, donator, sfătuitor și, la limită, pedepsitor.

Dezechilibrul de funcții dintre frate și fată modifică raporturile ierarhice dintre participanții la relația de frățitate: egalitatea (de principiu) frate–soră este înlocuită cu un raport de dependență în care „fratele cu rol de tată" își asumă dreptul de a decide soarta fetei, de a interzice sau permite – condiționat – accesul străinului în neamul său.

Antinomiile dintre pretendent și frate devin astfel firești, ca o expresie a contradicțiilor inerente procesului integrării sociale, a cuplurilor binare născute în actul complex al schimburilor (de femei, bunuri, roiuri și însemne simbolice) prin care diferitele grupuri ale unei colectivități intră în relații de agregare și dependență reciprocă.

Datorită unei asemenea infrastructuri conceptuale, în planul structurilor epice, fratele apare dotat cu statutul și valențele unui arbitru. Dar, spre deosebire de Demiurg, nu are puterile unui arbitru absolut; de aceea, deciziile și faptele sale pot fi corecte sau eronate, eroice sau dramatice, acceptate sau contestate; victoria sa, în înfruntarea cu pretendentul, poate lua chipul unei consacrări și al unui act pozitiv sau al unuia negativ, aberant, sursă a deprecierii și condamnării morale. În variantele în care fratele își impune punctul de vedere, victoria sa este sinonimă cu anihilarea căsătoriei. Astfel:

2.a. DA: fratele câștigă
Fratele devine protector – eliminarea pretendentului prin:
– luptă
– pedeapsă
– refuz
– probă
– anihilarea căsătoriei

Pentru a pune schema generică în mișcare, creatorii de epic au fost obligați să inventeze diverse tipuri de confruntări; cum fratele și sora reprezintă elementele stabile, ei au acționat îndeosebi asupra rolului pretendentului. Definirea acestuia ca personaj malefic ori din contra, ca erou benefic, a „modalizat" în mod diferit conflictul și a permis „experimentarea" unor situații posibile sau interesante pentru meditația folclorică, situații în care, prin înfruntarea diverselor personaje concrete (repartizate pe cele trei roluri elementare), se configurează anumite opțiuni etice și anumite modele de comportament, considerate a fi, din perspectiva ethosului tradițional, exemplare.

Deosebit de interesante sunt acele structuri în care pretendentul posedă atributele unuia din dușmanii învederați ai satului: astfel, el este prezentat ca un „zmeu" sau ca un „arap" – într-un cuvânt ca un personaj definit prin nesațul erotic și incursiunile prădalnice vizând răpirea fecioarelor. În acest sens, cele mai semnificative configurații epice țin de registrul baladei: mă gândesc la texte precum „Doicin bolnavul", „Kira Kiralina", „Ciobanul, sora și zmeii", „Trei frați cu nouă zmei" (tema circulă și în ipostaza de colindă), „Sora și fratele" (vezi textele din Al. I. Amzulescu, 1981, p. 62, 86–87, 95–96, 104, 153–154 si 249– 253, 363–368, 399–406, 434, 657–658, M. Brătulescu, 1981, pp. 252–253, precum și comentarii în Ad. Fochi, 1985, pp. 245– 246, și 1987, pp. 80–113). Intențiile sau acțiunile negative specifice acestor eroi sunt

contrabalansate de intervenția fraților care, prin lupta ori sacrificiul lor, își salvează sora (salvându-i, totodată, castitatea) și pedepsesc aspru intrusul ce aspira la statutul de „mire". Aceasta la modul general; unele finaluri variază însă în funcție de intențiile semnificatoare al performerilor: în colinde, frații se tem de agresori și numai fata îi domolește prin simpla etalare a frumuseții (devierea se datorează funcției elogiative inerente colindei: cum textul era destinat unei tinere fete, valoarea și farmecul ei trebuia scoase în evidență și hiperbolizate printr-o întâmplare ieșită din comun); în unele variante ale cântecului epic „Kira Kiralina", fata se sinucide, deoarece simpla răpire ori contactul cu arapul reprezintă o întinare de nesuportat a purității feciorelnice; sau, atunci când textul capătă o orientare excesiv moralizatoare, răpirea este înlocuită cu fuga perechii de îndrăgostiți, iar recuperarea surorii este dublată de o pedeapsă exemplară, pentru a marca, în mod frapant, condiția și obligațiile sociale și morale ale tinerei fete. În aceeași sferă tematică se înscrie și o legendă precum aceea a cârtiței (de fapt, a cârtițoiului), în care Soarele, pentru a-și feri sora de iubirea unui pământean, îl pedepsește pe tânărul îndrăgostit, metamorfozându-l în acel animal care trăiește numai sub pământ, departe de lumina astrului zilei și chiar a astrului nopții (vezi M. Coman, 1986, p. 126).

Tot Soarele, ca frate grijuliu și, mai ales, greu de înduplecat, intervine într-o baladă – cu o desfășurare epică oarecum singulară – cunoscută sub numele de „Ghiol Dumitru" (vezi Al. I. Amzulescu, 1981, p. 77 și 317–319). În acest text el impune tânărului pretendent o seamă de probe, care, prin dificultatea lor extremă, ar trebui să-l descurajeze și să-l convingă să renunțe la mireasa dorită. Eroul depășește însă toate obstacolele, fapt ce declanșează nemulțumirea Soarelui care, într-un moment de mânie, îl omoară; în alte variante însă, el își recunoaște înfrângerea și-i dăruiește sora de soție.

O poziție aparte ocupă în sistem textele despre „sora otrăvitoare" (vezi Al. I. Amzulescu, 1983, p. 103 și 443–444 și analizele tipologice și comparativistice din Ad. Fochi, 1984, pp. 255–265, 1985, pp. 212– 213 și 1987, pp. 443–512). În acestea, uciderea fratelui (considerat obstacol ce împiedică realizarea iubirii) funcționează ca un factor inhibator: pretendentul, îngrozit de cruzimea surorii, o condamnă cu asprime și renunță la căsătoria proiectată. Deși nu acționează în mod direct, fratele declanșează, prin chiar eliminarea sa, îndepărtarea mirelui virtual și anularea căsătoriei; astfel, chiar dacă atributele actanțiale sunt inversate, pozițiile și rolurile rămân, în cadrele aceleiași scheme (conceptuale și epice) consacrate arbitrajului exercitat de frate, neschimbate și, lucru esențial, inatacabile.

Conform logicii binare care guvernează, în totalitate un asemenea model, există și posibilitatea ca fratele să nu aibă puterea ori abilitatea de a îndepărta ori de a elimina pretendentul, în acest caz:

NU: Fratele câștigă
Fratele devine donator – acceptarea pretendentului – control asupra căsătoriei

Observăm, deci, că rolul fratelui nu se încheie odată cu cedarea miresei; el îşi exercită influenţa în continuare, veghind asupra bunului mers al căsniciei şi intervenind (nu o dată violent) atunci când lucrurile nu se desfăşoară în conformitate cu dorinţele sale. Astfel, dacă:

2.b DA: fratele are control asupra căsătoriei – intervenţie în familie prin:
– sfat
– control
– pedeapsă

Aceste configuraţii logico-epice sunt concretizate în unele basme (în care fratele metamorfozat în cerb îşi oferă sora de soţie împăratului şi veghează asupra fericirii tinerei perechi) şi în balade precum „Radu şi Tătarii", „A lui Costin", „Necşan", „Sora nefericită" şi „Mogoş-Vornicul" (vezi Al. I. Amzulescu, 1981, pp. 110, 143, 484–486, 605–607, respectiv 1983, pp. 25, 41–42, 106, 216–218, 297–300 şi 446– 447). Primele trei texte combină motivele „frăţietăţii" cu acelea ale înfruntării năvălitorilor. Astfel, Costin şi Radu, deşi in prima instanţă donatori de soţii, intervin apoi violent, omorând păgânii care nu le respectă, aşa cum se cuvine, surorile. Relaţia este inversată în „Necşan", unde rolul fratelui revine agresorului (chiar virtual), adică turcului; până la urmă, acesta este omorât, iar sora sa, creştinată, se căsătoreşte cu tânărul erou. Datorită, pe de o parte, poziţiei negative a fratelui (este turc cotropitor) şi, pe de alta, poziţiei pozitive a surorii (se creştinează, intră în rândul „lumii curate"), se produce acum o schimbare de accente şi o slăbire vădită a prestigiului şi autorităţii fraterne. Balada „Sora nefericită", fără a avea suflu epic, se impune (cel puţin din perspectiva discuţiei de faţă) prin vădita sa orientare „pedagogică": sora se plânge fratelui că trăieşte rău cu „omu blăstemat"; fratele îi promite că va veni să-l pedepsească şi că, dacă va fi nevoie, o va aduce înapoi acasă; sora refuză „scenariul", deoarece nu vrea să fie văduvă si să aibă copii orfani; atunci, fratele o sfătuieşte să rabde, căci aceasta este soarta femeii.

Mult mai dramatic şi mai subtil tensionat epic, cântecul despre Mogoş descrie răzbunarea cumplită a fraţilor care, orbiţi de dragoste pentru sora lor, nu înţeleg cuvintele „şugubeţe" ale cumnatului; ei ieşiseră în întâmpinarea cumnatului şi sorei lor şi se miră să vadă că Mogoş vine singur (el îşi lăsase soţia să se odihnească ceva mai în urmă); Mogoş glumeşte, spunându-le că e singur pentru că tătarii i-au răpit soţia, iar fraţii îl cred pe cuvânt şi îl omoară pentru că nu a ştiut să o apere şi i-a lăsat pe tătari să pună mâna pe sora lor. Judecata lor, sumară şi neiertătoare, lasă să se întrevadă, prin ţesătura narativă, structurile conceptuale şi etice subiacente, structuri în virtutea cărora fraţii aveau şi după căsătorie dreptul şi puterea de a controla soarta surorii, de a interveni împotriva mirelui, de a sancţiona comportamentul şi atitudinea sa faţă de soţie.

În sfârșit, o altă configurație epică, prezentată de Al. I. Amzulescu, sub titlul „Fata fugită – urmărită de frați" (vezi 1983, p. 103 și 443) se situează între cele două variante anterioare: astfel, fata care fuge cu peițitorul ei este urmărită și prinsă de frații mânioși; până aici, povestirea se derulează după modelul epic al „fratelui protector", care-și apără sora și pedepsește exemplar pretendentul agresiv. În continuare, narațiunea iese din matca presupusă (probabil datorită unor intenții de ordin moralizator și pedagogic), căci fratele cel mic se raliază surorii și potolește mânia celorlalți, explicându-le că „așa-i rându fetelor", că ruperea din neam, plecarea de acasă și devoțiunea față de un alt bărbat reprezintă momente firești ale existenței lor „rânduite".

În alte situații, frații acționează ca donatori ai surorii lor: după ce acceptă să o cedeze, ei nu mai intervin în căsătorie și nu-și mai exercită prerogativele îndătinate. Ne îndreptăm, deci, spre situația în care:

2.c DA: fratele nu exercită nici o formă de control asupra căsătoriei
Fratele nu intervine în familie – retragere în nucleul de rudenie elementar

Cel mai cunoscut text consacrat acestei ipoteze este balada „Voica" (vezi Al. I. Amzulescu, 1983, pp. 15–16 și 168–176, iar pentru difuziune și tipologie, D. Caracostea, 1929, și Ad. Fochi, 1984, pp. 90–97). După ce a fost de acord cu căsătoria surorii între străini, angajându-se în fața mamei că-i va aduce din când în când fiica înapoi, ca să o mai poată vedea, fratele nu mai „controlează" mersul căsniciei, se rupe de sora sa și, totodată, de îndatoririle sale sociale și morale. Moartea lui, neașteptată, elimină orice posibilitate de contact între mamă și fiică; după un timp, hăituit de blestemul mamei, el își îndeplinește, post-mortem, misiunea de mediator, aducându-și sora acasă, pentru o ultimă întâlnire cu bătrâna maică. Dincolo de elementele mitico-fantastice ale acestei creații, dincolo de tema atât de larg răspândită a „fratelui (logodnicului) strigoi", din perspectiva cercetării de față, interesantă este transpunerea, în planul unei aventuri fabuloase, a codului comportamental considerat obligatoriu pentru condiția de frate, pentru poziția sa intermediară, la granița și în punctele (momentele) de întâlnire dintre neamul său și neamul mirelui. Resurecția fratelui mort funcționează, în această baladă ca un factor compensator, ca o modalitate de refacere, prin metamorfozare, a legăturilor din interiorul familiei elementare; ea nu vizează însă relațiile și modelele comportamentale din cadrul „celeilalte" familii, nou-întemeiate, a soțului. În acest fel fratele, donator de soție, nu mai intervine și nu mai controlează existența noului cuplu, plătindu-și numai datoriile morale pe care le acumulase (prin promisiunea neonorată) față de mama sa.

Pe aceleași coordonate se mișcă și colindele de fecior în care junele, după ce o răpește pe Sora Soarelui, îl păcălește pe fratele ei și obține dreptul de a se căsători cu fata aleasă. Soarele, oricât de aprig ar fi, nu are puterea să oprească întemeierea noului cuplu și nici

măcar să condiționeze cedarea surorii; funcția elogiativă a colindei de fecior obligă structura epică să se modeleze după intenția semnificativă (social determinată) și, în consecință, să „slăbească" poziția fratelui care, chiar dacă este Soarele și poartă cu sine toate conotațiiie simbolice ale acestui statut, se comportă acum ca un protector fără autoritate și ca un donator fără de voie. Prin asemenea atribute, textul de față ocupă, în ansamblul creațiilor folclorice discutate, o poziție antinomica și simetric inversă fața de balada „Ghiol Dumitru" sau față de legenda cârtițoiului: acolo fratele-Soare își impunea punctul de vedere, aici mirele obține soția râvnită și, odată cu ea, prestigiul și drepturile firești. Claritatea acestei configurații, alăturată celorlalte simetrii din sistem, reprezintă, în opinia mea, un argument în favoarea ideii că toate creațiile folclorice construite în jurul nucleului „frate, soră, soț, soție" funcționează ca modalități de „experimentare" ale combinațiilor posibile la care participă elementele și relatorii constitutivi; cu alte cuvinte, în și prin limbajul literaturii orale, oamenii satului de odinioară au analizat diferitele ipostaze teoretice ale structurilor de rudenie și, totodată, au reușit să ofere, prin concretizarea schemelor conceptuale în forme epice tensionate, a pozițiilor abstracte în personaje determinate social și psihologic, un repertoriu de situații și atitudini exemplare, un cod etic întemeiat nu pe precepte aride, ci pe exemple vii, pe comportamente, conflicte, drame și trăiri în cel mai înalt grad emoționante și modelatoare.

Epuizând acest braț al variantelor ivite din modelul inițial (în care fratele nu mai îndeplinește rolul soțului, în timp ce sora posedă atributele soției), ne putem îndrepta atenția spre evoluțiile ulterioare ale sistemului. Astfel:

NU: frate ≠ soț
soră = soție

DA: frate = soț
soră ≠ soție

În acest caz, fratele este hărăzit căsătoriei, în timp ce sora își păstrează intacte locul și atributele specifice din interiorul familiei elementare. Ca și modelul anterior, (față de care reprezintă o inversiune simetrică), acest nucleu conduce la dezactivarea incestului și, în chip potențial, la activarea principiului căsătoriei. În același timp, sora, eliberată de complicațiile dublului statut (soră și soție), se retrage cumva din prim-planul dezvoltărilor epice, neintervenind în declanșarea ori rezolvarea conflictelor povestite, în opinia mea, din cauza poziției minore pe care o ocupă în câmpul de forțe al familiei și că, în genere, nu beneficia de dreptul și puterea de a modifica deciziile luate sau de a supraveghea desfășurarea vieții și respectarea normelor în familiile construite de frații săi. De aceea în situațiile în care fratele vrea să se însoare (este subiectul acțiunii)

ori reprezintă țelul iubirii unei alte fete (fiind obiectul acțiunii), sora nu participă la frământările familiei: rolul de arbitru, îndeplinit în modelul anterior de frate, este preluat acum de alte personaje, care, fie în virtutea poziției lor în sistemul de rudenie (mama), fie în virtutea calităților mitologice (Dumnezeu și celelalte divinități creștine), sunt îndreptățite să se amestece și să decidă asupra destinului său. Drept urmare, dacă:

DA: frate = soț
soră ≠ soție
dezactivare incest – activarea principiului căsătoriei – apariția pretendentului – anihilarea rolului surorii – apariția arbitrului – înfruntare pretendent–arbitru – câștig pretendent

Așa cum se observă cu ușurință, dezvoltarea din infrastructură urmează firul „deductiv" al modelului 2a. Elementul nou – intervenția arbitrului – se datorează poziției „slabe" a surorii, care nu poate îndeplini, în aceste condiții, rolurile de protector ori de donator specifice fratelui. În absența unor modalități interne de mediere, povestirea recurge, pentru rezolvarea conflictului, la un personaj din „metatext", care, prin puterea și atributele sale incontestabile, stabilește soarta fiecărui erou și elimină, prin hotărârea sa, relațiile tensionate. Deosebit de interesantă este în context pasivitatea fratelui, sau, mai exact, prezența în corpusul epic numai a acelor situații în care fratele nu reușește să-și impună punctul de vedere, în care nu poate nici să obțină o soție și nici să fie obținut de fata care-l dorește. Totul se petrece ca și cum, din punctul de vedere al epicii, variantele în care fratele îndeplinește rolul pretendentului și, în plus, are și câștig de cauză (în ciuda familiei sale ori a arbitrului) nu ar prezenta nici un interes, nici în plan etic, nici în plan narativ. Acest gol, această blocare a sistemului are, după opinia mea, două explicații: prima constă în poziția „puternică" a fratelui în interiorul familiei (sau, mai exact, în conformitate cu situațiile invocate în ansamblul epic, al unei familii în care *tatăl* nu este niciodată pomenit). Or, dacă el este conducătorul incontestabil și dacă deciziile sale sunt suverane, atunci nu mai există nici o sursă de conflict și nici o posibilitate de dezvoltare epico-simbolică. Fratele activ și puternic nu este, în rolul de mire, „convenabil" pentru țesătura narativă: dificultatea inventării unui obstacol pe măsură (dificultate dictată de valorile culturale subiacente, de ierarhiile conceptuale din infrastructură) inhibă povestirea și blochează într-o „buclă" moartă posibilele evoluții ale filonului epic. Acest factor, de sorginte socio-culturală este dublat de unul de origine mitico-simbolică: în toate creațiile axate pe schema amintită, fratele poartă numele Soarelui. Privite din perspectiva codului mitologic, atributele Soarelui relevă o dublă polarizare: el este „sfânt", „binefăcător", „curat" – ca entitate impersonală, dar, în același timp prin antropomorfizare, este „ființă bărbătească", „bărbat așa de frumos", „frate cu luna"

etc. (vezi, I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1971, pp. 117– 120). Ca „bărbat", ca ființă dotată cu atribute omenești, ca neobosit călător (și, implicit, căutător de ceva), Soarele implică relația cu femeile, erosul și aventura erotică – deci poluția (vezi, pe larg, T. Papahagi, 1979, p. 437). În același timp, ca stihie, ca reprezentare divină, ca sursă a luminii și a căldurii sacre, el trebuie să fie pur, intangibil, rupt de frământările contingentului; adică în afara contactului (atât de ambivalent din perspectiva codului tradițional) cu femeile, a patimilor iubirii, a avatarurilor trupești ale acesteia. Drept urmare, așa cum spun poveștile, „Soarele e mereu supărat pentru că a rămas neînsurat." (E. Niculiță-Voronca, 1903, p. 609).

Dacă sistemul de reprezentări mitologice scoate în evidență eșecul erotic al Soarelui, universul povestirilor se va mișca și el în aceeași direcție, eliminând variantele (teoretic posibile) în care fratele-Soare ar găsi o mireasă și ar reuși să se căsătorească cu ea, în favoarea acelora în care căutarea lui (sau a fetelor îndrăgostite de el) curge, inevitabil, spre un eșec, spre izolarea dramatică a celor doi protagoniști. Această soluție narativă reprezintă contraponderea simetrică a „concluziei" epice din 1: fie că râvnește la sora sa, fie că este în contact cu o altă fată, din afara „familiei", Soarele rămâne mereu singur, neîntinat, nemuritor și, spre deosebire de Luceafărul eminescian, cald, vibrând patetic la chemările iubirii. De aceea:

NU: câștig pretendent
eliminare pretendent – control arbitru prin:
- interdicție
- pedeapsă
- blestem
- păcăleală

Cele mai multe dintre povestirile construite pe această structură au drept protagonistă o eroină pământească, care, în numele dragostei, este gata să treacă peste orice obstacole și să înfrângă orice interdicție pentru a obține mirele dorit. Desprinzându-se din marea familie epico-simbolică a „motivului Psyche", aceste narațiuni merg, îndeobște în ipostaza lor de legendă, spre un final tragic: în urma hotărârii crunte a arbitrului (mama sau Dumnezeu), tânăra este pedepsită pentru îndrăzneala ei și metamorfozată într-o „entitate" naturală, care, prin comportamentul cotidian, își dezvăluie permanent poziția tensionată față de astrul zilei. Acest comportament poate fi pozitiv – și atunci este concretizat printr-o mișcare sau aspirație vizând apropierea de iubitul neatins (ca în legendele ciocârliei și ale florii-soarelui) – sau negativ, caz în care el ia chipul unei încercări de evitare a oricărui contact cu lumina și căldura ființei, cândva râvnite (ca în unele din variantele legendei cârtiței – vezi T. Brill, 1931, pp. 305–319, 534–552). Pe aceeași matcă narativă se înscrie și povestea despre fata

pescarului: după ce reușește să treacă peste toate probele la care a supus-o mama Soarelui, nu are, totuși, parte de iubitul ei, căci este prefăcută în astrul nopții (vezi Ov. Bârlea, 1976, pp. 372–373).

Oarecum singulare (atât prin difuziunea și circulația folclorică, cât și prin substanța narativă), cele câteva povestiri consacrate Soarelui îndrăgostit de o fată pământeană curg, în mod inevitabil, către separarea protagoniștilor; problema cea mai dificilă pe care ele trebuie să o rezolve, în condițiile în care deznodământul rămâne prestabilit de determinările din infrastructura logică, este aceea a identificării unei modalități convenabile de anulare a căsătoriei. Astfel, în două texte culese de Elena Niculiță-Voronca, Soarele, deși atras de frumusețea unei pământence, este obligat să o cedeze tânărului erou, care, trecând peste toate obstacolele puse de astrul zilei, reușește să-i smulgă fata și să-l lase „neînsurat" (vezi 1903, pp. 606–609). Soluția epică aleasă reprezintă, așa cum se observă cu ușurință, o transferare directă a confruntării dintre mirele pământean și fratele divin: de data aceasta lupta se dă între doi pețitori, definiți unul prin atributele și limitările condiției sacrale, altul prin puterea și libertățile condiției profane. În consecință, eroul pământean se comportă ca un „trickster", obținând câștig de cauză nu printr-o înfruntare eroică, ci printr-o întrecere axată pe abilitate și isteține.

Până acum am analizat trei dintre cele patru posibilități teoretice de combinare (prin doi relatori: frățietate și căsătorie) a termenilor și rolurilor originare (frate, soră, soț, soție). Epuizând aceste variante și dezvoltările lor epice, putem aduce în discuție ultima structură elementară.

NU:	frate = soț
	soră ≠ soție
4. DA:	frate ≠ soț
	soră ≠ soție

Punctul final al sistemului nostru s-ar referi la toate narațiunile în care fratele și sora acționează „decuplați", fiecare din ei având aventurile (eroice sau erotice) proprii, independente de pătimirile și frământările celuilalt personaj. Cum obiectivul prezentului studiu a fost urmărirea modalităților de rezolvare a tensiunilor ideatice născute din prea marea apropiere a celor patru roluri elementare (frate, soră, soț, soție), situațiile în care acestea se află la cea mai mare distanță cu putință ies din sfera de preocupări a cercetării reprezentând, deja, pragul unei alte investigații. Fără a intra pe noul teritoriu, aș vrea să prezint aici un singur caz (particular) care, prin conotațiile simbolice prezintă o anumită incidență cu dezbaterea de până acum. Mă refer la acele situații în care protagoniștii cuplului erotic, fără a fi dependenți de binomul

frate-soră, trimit, totuși, către acesta, în mod metaforic: este vorba despre structurile epice consacrate iubirii dintre Soare și Lună sau Soare și cicoare: în primul caz fata, activă și insistentă, dă dovadă de un exces erotic care stârnește mânia partenerului (vezi E. Niculiță-Voronca, 1903, p. 589); în al doilea caz, ea se comportă excesiv de reticent, fapt care provoacă supărarea tânărului (vezi Al. I. Amzulescu, 1983, p. 12 și 155); din perspectiva analizelor lui Cl. Levi-Strauss, aceste povestiri sunt transformări reciproce, în care, pe axa erosului, una marchează deficitul de eros, iar cealaltă, excesul erotic. Fiecare schemă narativă calchiază un model deja consacrat: acela al fetei peținitoare sau acela al fratelui îndrăgostit. Astfel, deși poziția socio-culturală și caracteristicile umane ale eroinei nu justifică atitudinea sa, determinările de subtext, inspirate de modelul mitic consacrat iubirii fratelui-Soare pentru sora sa ori pentru altă fată pământeană, dictează reacția personajelor și obligă povestirea să curgă pe matca unui conflict cunoscut, care duce, inevitabil, la separarea tinerilor și la metamorfoza lor în entitățile naturale incongruente.

Cu acest exemplu am epuizat (în liniile sale generale, firește, nu în multitudinea configurațiilor particulare) orizontul conceptual și epic generat de combinațiile (și desfășurările) posibile, născute din punerea într-un nucleu elementar a patru „poziții" fundamentale din sistemul de rudenie (frate, soră, soț, soție) și a doi relatori (frățietate, căsătorie). Specificul modelului derivă din faptul că el acționează pe „orizontala" angrenajelor de înrudire și alianță: relatorii asociază membrii ai aceleiași generații, adică membrii care se definesc, în mod paradigmatic, prin apartenența la părinți (i.e. familii) identici, iar, în mod sintagmatic, prin o paletă largă de facilități și restricții combinatorii. Analiza efectuată de gândirea tradițională asupra posibilităților de agregare a celor patru roluri, a implicațiilor sociale, morale și umane ale diferitelor configurații teoretice, a fost concretizată (și, prin acest act, din nou, „experimentată") în limbajul povestirilor, al evoluțiilor și al conflictelor epice; sfera de aplicație deosebit de largă a acestui „exercițiu de raționalizare", faptul că ecourile sale se prelungesc în genuri literare și structuri tematice dintre cele mai diverse relevă, în egală măsură, intensitatea și profunzimea analizei tradiționale și varietatea și subtilitatea mijloacelor de exprimare pe care le cuprinde (și pune la dispoziție) ansamblul „încrengăturilor" epice. De aceea, cazul de față constituie, în opinia mea, unul din cele mai elocvente exemple ale modului de funcționare a logicilor de tip tradițional, ale acelui mecanism pe care putem să-l numim, fără reticențe ori emfază, *raționamentul epic*.

Sânzienele, Căluşul, Drăgaica

Rareori se întâmplă ca în aceeași zi a calendarului tradițional să fie două sărbători, ca ele să aibă denumiri diferite și să implice manifestări ceremoniale total diferite. Cele două sărbători sunt *Drăgaica* și *Sânzienele,* iar ziua în care „se țin" este 24 iunie.

Nu cred că gândirea arhaică a fost foarte stânjenită de această suprapunere. Dovadă: prezentarea celor două sărbători se face într-un circuit închis, în care una o explică (cel puțin la nivel nominal) pe cealaltă (în răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu sau la cele ale lui N. Densușianu, apare adeseori mențiunea „Drăgaică e numele zilei de Sânziene" sau „Sânziene, omologate cu Drăgaica"); dar suprapunerile se opresc aici, deoarece niciodată vreo manifestare rituală sau vreun atribut mitologic specific uneia nu alunecă în spațiul celeilalte. Aceasta înseamnă că, deși la nivelul denominativ lucrurile se puteau contopi, la nivelul credințelor și gesturilor rituale, granițele erau bine trase, astfel încât fiecare manifestare sărbătorească se mișca numai și numai în spațiul propriu.

S-a vorbit de nenumărate ori despre străvechea sărbătoare populară a Sânzienelor. Încă din secolul al XVII-lea, Dimitrie Cantemir (1965) o pomenește în scrierea sa, omologând-o totodată cu arhaicele rituri romane închinate zeiței Ceres. S-au căutat apoi nenumărate rădăcini străvechi, fie ele mediteraneene, fie tracice, fie ivite din straturile ulterioare ale culturilor cu care am intrat în contact; problema e spinoasă și, desigur, un verdict definitiv e greu de formulat. Punctul de vedere pe care-l abordez acum nu este unul exclusiv genetic, ci unul structural, prin care încerc să urmăresc logica elementelor populare (gesturi, credințe, ființe fabuloase, obiecte și implicații sociale), precum și relațiile funcționale prin care ele sunt legate într-un ansamblu unitar.

Voi începe, deci, incursiunea în universul mitologic și ceremonial al acestei sărbători de la denumirea „sânzienelor". Numele este vechi și de sorginte latină. După o etimologie, el ar veni din „Santa dies Iohanes", fapt ce se explică și prin suprapunerea unei străvechi sărbători populare cu calendarul creștin, care celebra, la acea dată, ziua de naștere a sfântului Ion. Altă etimologie derivă numele de la romanul „Sancta Diana", fapt ce ar sprijini și identificarea Sânzienelor cu acele fete sălbatice,

adoratoare ale Dianei. După credințele populare, sărbătoarea își ia numele de la plantele atât de des utilizate în aceste zile: sânzienele. În prim-planul sărbătorii se află însă *schimbarea crugului.* Sânzienele reprezintă o sărbătoare izvorâtă și situată în acest moment de cumpănă a firii: facerea și desfacerea lumii, trecerea de la un ritm la altul, de la o fază a vieții naturii la alta. Acum „se întoarce crângul anului", se „odihnește soarele" și „se înjumătățește anul". Deci soarele începe să-și piardă puterea și odată cu el întreaga natură începe să-și întoarcă fața către iarnă. Tot acum „plantele dau îndărăt și nu mai cresc", „iarba începe a se usca", apare „găinușa" și nu se mai aude cucul. (I. Mușlea, Gh. Bârlea, 1970, p. 327) Sunt semne și simboluri prin care se marchează trecerea de la un stadiu al firii la altul. De acum anul începe a da îndărăt, puterea forțelor vieții scade și întreaga fire întrevede chipul îndepărtat încă, dar cert, al iernii ce va veni.

Sărbătoarea respectivă este deplin ambivalentă. Ea marchează un vârf (împlinirea supremă a forțelor vieții) și consfințește, prin chiar acest fapt, declinul inevitabil (mersul naturii spre iarnă și pieire). Sânzienele sunt *cumpăna* care se situează între cele două momente, etern ciclice ale mersului naturii: întinerirea și îmbătrânirea. Ele opresc cumva permanenta devenire și îi fixează clipa efemeră de preschimbare într-o manifestare mai amplă, într-o unică sărbătoare, Sânzienele „se țin", deci, pentru ceea ce a fost și a rodit, dar și pentru ceea ce este și va începe să se stingă.

Caracterul *liminal,* ambivalent, al acestei sărbători este întărit de practicile rituale ce o însoțesc. Ca în orice moment de cumpănă, ca în orice moment când lumea trece de la o stare la alta și când puterile ei nu s-au împlinit, ci sunt încă latențe nedesăvârșite, se încearcă acum influențarea mersului naturii printr-o seamă de gesturi cu finalități magice. Fiindcă este vorba despre nașterea și pieirea firii, se poate afla acum care va fi cursul vieții și al morții. Astfel, se împletește cununa de sânziene, mai puțin purtată și mult mai mult „manipulată" în scopuri magice; se aruncă peste casă: dacă ea cade, omul respectiv va muri în acel an; alteori, se lasă pe casă timp de o noapte: dacă se vestejește (sau dacă nu se acoperă cu rouă), stăpânul cununii va muri curând. Tot acum, spun credințele populare, se poate descoperi care va fi mersul evenimentelor esențiale din viață: o seamă de obiceiuri (în care, desigur, cununa de sânziene joacă rolul principal) vizează aflarea datei căsătoriei sau a felului cum va fi viitorul mire; norocul și bogăția pot fi, și ele, implorate și chiar conjurate în acest moment de cumpănă: după felul în care, cununa se umple sau nu de rouă, se acoperă sau nu de păr de animale, se poate afla dacă omul respectiv va fi sau nu bogat în animale; în sfârșit, în această noapte, femeile ies pe câmp pentru a culege plante de leac: acum, într-un moment scurt și vremelnic de plenitudine, plantele încorporează forțele depline ale firii: cine le ia va beneficia de toate aceste puteri și va putea scăpa de boli și de alte rele.

După cum se observă, asemenea vechi practici (cu caracter cândva apotropaic, astăzi doar ludic) vizează raportul dintre *este* și *va fi,* dintre necunoscut și cunoscut, dintre întâmplător și stăpânit. Ele sunt aproape identice cu obiceiurile din nopțile

Anului Nou, când, la alt crug al firii, oamenii încercau din nou să stăpânească (în mod magic) mersul evenimentelor. Iată, deci, că din acest punct de vedere, Sânzienele ne apar ca o sărbătoare „liminală", ce vizează o margine a vieții și o trecere de la o etapă la alta a existenței.

După ce am definit orizontul ceremonialului urmează să fixăm granițele mitologicului: care sunt reprezentările, care sunt figurile sacrale asociate acestei sărbători? Sau, mai simplu, cine sunt Sânzienele? Aflăm că sunt „fete frumoase care umblă prin păduri", că sunt „zâne" sau „ființe cerești", că, într-un cuvânt, sunt „trei fete frumoase, luminate, harnice, curate și bogate." (Ad. Fochi, 1976, pp. 316-317) Trăsăturile nu le individualizează, ci dimpotrivă, le apropie (uneori le și identifică) de profilul altor grupuri mitologice feminine: ielele, zânele, ființele malefice din basme și descântece etc. În general, Sânzienele nu au un chip propriu, individualizat. Imaginea unui grup de fete care cutreieră câmpul și poienele, care cântă și joacă încinse cu brâie și cununi de flori nu este una necunoscută. Ea are vechi ecouri, începând cu grupurile de nimfe antice, continuând cu cetele rituale ale menadelor, ajungând apoi la profilul intens folclorizat al rusalcelor și al zânelor. Se pare că în imaginația populară Sânzienele nu ocupă un loc aparte și că atunci când a fost nevoie de descrierea lor (descriere artificială într-un anume sens, deoarece nu izvora din dinamica lăuntrică, a credințelor populare, ci din obligația de a răspunde la întrebările cuprinse în chestionarul folcloric), oamenii respectivi au făcut apel la alte structuri folclorice, mai active, mai bine cunoscute. Astfel, ei au prezentat Sânzienele cu chipul și înfățișarea „ielelor". De aici suprapunerile, indecizia și neclaritatea profilului mitologic al Sânzienelor.

Știm că în ziua de Sânziene, femeile ieșeau, din zori sau chiar de cu noapte, pentru a culege plante și buruieni bune de leac. Ele nu caută o plantă anume, ci „culeg tot felul de buruieni, așa fel încât să aibă de fiecare câte una." (idem, p. 318) E greu, deci, să afirmăm că femeile caută cu predilecție floarea de sânziene. Din punctul de vedere al medicinei populare, al magiei arhaice, ea nu domină această sărbătoare. E, în fond, *o sărbătoare a tuturor florilor și plantelor,* cu puterile și virtuțile lor magice (lucru analog cu ceremoniile identice din spațiul greco-roman). Să nu uităm că începând cu această zi, „toate plantele dau îndărăt". Ne aflăm în momentul în care lumea vegetală atinge un maxim de putere și expansiune. Până acum plantele au crescut, s-au întins și au acumulat energii; de acum încolo încep să se piardă și să se stingă. O asemenea clipă de cumpănă este prilejul ideal de a capta *toate energiile închise în plante.* Acum, în acest vârf al devenirii lor, ele trebuie strânse și păstrate, căci astfel se poate strânge și păstra toată puterea lor. Iată de ce nu se adună doar o plantă, ci se ia din toate câte una: nu e o zi propice unei singure plante, ci tuturora. De aceea, femeile adunau din fiecare buruiană câte una, în credința că astfel vor beneficia de forțele tuturor plantelor, de capacitățile lor magice, pentru a modifica mersul lumii.

În acest context afirmația că Sânzienele sunt „sfinte care dau leacuri la toate florile", care dau (sau iau) „roada", „puterea" și „mirosul" florilor, ne pare revelatoare. În viziunea populară, Sânzienele ar fi cele care dăruiesc plantelor puterea și virtuțile magice; rolul și menirea lor ar consta în distribuirea calităților, în justa împărțire a celor bune și a celor rele. Întâlnim aici un model mitologic mult răspândit în folclorul românesc. Sfânta Vineri împarte și ea daruri (și pedepse) celor din jur; la fel se comportă și animalele adjuvant din basme, precum și alte ființe fantastice: Scorpia, Mama-Zmeului, vrăjitoarele etc. De asemenea, știm că reprezentări cu nume creștin, dar cu ecouri ale unor funcții păgâne, precum Dumnezeu, Maica Domnului, sfântul Andrei, sfântul Petre ori sfântul Ion, împart și ele puterea și limitele „de acțiune" ale diverselor plante și animale. Apariția unor asemenea ființe sacre explică și dă sens evenimentelor aleatorii; printr-o astfel de „alchimie mitică", întâmplătorul devine necesitate, iar lucrul particular se încadrează într-un sistem general de semnificații. Din această perspectivă arhaică, nimic nu se petrece la întâmplare, căci fiecare lucru are o noimă a sa; rămâne de văzut doar care e ființa sacră ce hotărăște și prescrie „noimele".

Apariția Sânzienelor se încadrează în același sistem de semnificații mitologice. Ele trebuie să fie reprezentările antropomorfe care răspund de mersul și viața plantelor. În virtutea acestui fapt, ele au o singură funcție, precisă: dau și iau diferitele puteri și virtuți pentru fiecare plantă. Astfel, naturalul este mutat în mitologic: ceea ce constituie un atribut firesc al plantelor devine un dar magic, un fapt ce se datorează unei ființe mitice. De aceea ele nici nu au un profil clar și bine conturat, nu există în și prin sine, ci doar prin funcția lor – au deci o valoare pozițională și nu una constitutivă, substanțială. Ceea ce explică de ce Sânzienele apar ca antropomorfizare a unor atribute specifice plantelor, ca proiectare în uman și mitologic a rosturilor naturale ale florilor și ale diverselor ierburi.

Să vedem acum în ce constă sărbătoarea Drăgaicei. E vorba despre un grup restrâns de fete, care se adună și se îmbracă ceremonial (uneori se deghizează) și care apoi colindă pe la diversele gospodării, jucând (nu știu dacă și urau ceva) și primind diverse daruri. Chiar și această succintă prezentare relevă imediat deosebirile față de obiceiul de Sânziene.

Relația Drăgaică – Sânziene poate fi discutată în funcție de câteva criterii decisive:

a) spațiul sărbătorii: întreaga natură (S); teritoriul strict limitat al satului (D)

b) timpul (momentul desfășurării ceremonialului): noaptea (S), ziua (D)

c) actanți: întreaga familie (S), grup limitat de fete (D). Aici sunt necesare câteva precizări: la Sânziene, participă fetele și femeile, dar nu în mod exclusiv; din planta de sânziene se împletesc și „pene" pentru bărbați, și „cununi" pentru fete; într-o a doua etapă a ceremoniei, cununile sunt aruncate pe casă de toți membrii familiei. Nuanțând, trebuie precizat că Sânzienele reprezintă o sărbătoare în doi timpi: întâi culesul plantelor (noaptea, afară din sat, numai femei) și apoi utilizarea lor magică/

ludică (ziua, în gospodărie, întreaga familie). Ritualul Drăgaicei se desfășoară într-un singur timp, implicând un grup restrâns, *numai* de fete. Deci nu întreaga colectivitate, nu toate femeile, ci numai o parte a lor: fetele.

d) terapeutică (medicină și magie populară): apotropaic (S); nedefinit – aș putea spune „pur sacral" – (D). Din cântecul Drăgaicei: „Sări, drăgaică, să sărim/ Că știi iarna ce pățim / Că râșnim până murim / Și mâncăm până crăpăm" () putem deduce că dansul ar avea, ca finalitate, belșugul și fecunditatea (vezi în acest sens interpretarea „săritului" de la T. Herseni, 1977, p. 222). Deci Drăgaica nu acționează direct, imediat, prin contact: scopul ei nu ține de magie (puterea plantelor), ci de mitologie (puterea reprezentării, a gestului simbolic).

e) structura ritualului: liberă, cu puține gesturi fixe, obligatorii; prescripții generice (S), extrem de riguroasă, severă (D); astfel, acestea constituie un grup limitat (2, 4, 6 sau 9) de fete; criterii: să fie cele mai frumoase; costumație: haine de sărbătoare, adeseori travestiri (două în femei, și două în bărbați); interdicții: nu aveau voie să vorbească; jocul: un dans ciudat, din sărituri în cruce. („Jocul îl făceau în cruce, apărându-se unul contra altuia – un fel de duel" – I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, pag. 379)

f) ființa mitologică: grup nedefinit de reprezentări stihiale (S); o figură individualizată, bine definită (D).

Acestea ar fi, în linii generale, deosebirile prin care datina Sânzienelor este separată de aceea a Drăgaicei. Desigur, o analiză mai nuanțată, acoperind o informație mai bogată, poate releva mai multe diferențe (ceea ce nu înseamnă că nu există și elementele comune – ele sunt însă „copleșite" de factorii de divergență).

Considerând această etapă a analizei încheiată, pot trece acum mai departe, urmărind structura de adâncime a sărbătorii Drăgaicei. Aici, în miezul ceremonialului, ne așteaptă marile surprize ale unui complex ritual, centrat în jurul zilei de 24 iunie, adică în preajma solstițiului de vară.

În ziua de Drăgaică „se aleg" una sau mai multe fete (patru, șase sau nouă) pentru „a juca drăgaica". Conform formulei populare, ele „se fac drăgăici", adică dobândesc un statut ceremonial aparte și se identifică (ritual) cu rolul lor, cu ființele pe care le întrupează. Drăgaicele se îmbracă în costume frumoase, acoperindu-și fața cu „marame albe", poartă o batistă în mână și se împodobesc cu cununi de flori. Ele se individualizează deci, își creează un spațiu ritual specific: nu este o horă sau joc obișnuit, ci o horă care are o anumită semnificație simbolică și mai ales o anumită putere magică. Apar ca un grup feminin sacral care execută un șir de gesturi ceremoniale trecând pe la casele oamenilor: *colindă* satul și joacă la fiecare gospodar. Nu pot să nu remarc analogia funcțională între obiceiul drăgaicei și obiceiul colindatului ori al călușarilor. Și aici o ceată de flăcăi, învestiți cu puteri deosebite, priviți ca reprezentând puterile sacrale, trece de la o casă la alta, îndeplinind un anume ritual ce conținea (și el) cântecul și jocul cu valențe magice. (Kligman, Oprișan) De altfel,

„batista cusută cu fir“ a drăgaicelor împodobește un „steag“ pe care se mai pune și usturoi, o cunună de flori, spice și ierburi: totul ne amintește aici de steagul călușarilor, împodobit tot cu usturoi și cu o asemenea batistă. Analogia ar putea fi întâmplătoare și, probabil, nu i-aș acorda o atenție deosebită, dacă nu ar interveni și alte fapte care schițează un câmp de asemănări deosebit de frapante.

Dintr-o atestare populară aflăm că drăgaicele „mergeau din casă-n casă cu cimpoiul și jucau, ... cuvinte nu pronunțau nimic“. (Ad. Fochi, 1976, p. 117) *Tăcerea rituală* pare să fi fost un atribut al acestui joc, iar ea își află corespondența în jurământul prin care călușarii se legau și care-i obliga nu numai să nu divulge secretul călușului, dar, uneori, să nici nu vorbească cu nimeni. Să amintim aici că adeseori vătaful nu avea voie să scoată nici o vorbă și că una din figurile centrale ale călușului se numește chiar „mutul“. Tăcerea rituală este un fapt specific grupurilor ceremoniale care execută diverse rituri legate de obiceiurile de trecere: inițierea, la multe populații ale globului, cuprinde și o probă a tăcerii, ca semn al ruperii de condiția cotidiană și a dobândirii unei cunoașteri mai adânci, de sorginte sacrală. Chiar dacă sensul inițiatic al acestui obicei s-a pierdut, obligația tăcerii s-a păstrat, totuși, ca un element specific jocului drăgaicei.

Dansul nu e unul obișnuit. Despre drăgaice se spune că „sar și joacă fără socoteală.“ (I. Muslea, Ov. Bârlea, 1970, p. 379) Jocul se face prin sărituri, prin încrucișări și îmbrățișări. El pare a *mima* ceva. E un dans cu „cheie“, dar cu o cheie care nu ne mai este astăzi accesibilă. Oricum ar fi, caracterul său nu e acela al unui joc obișnuit, ci al unei secvențe de gesturi bine înlănțuite, dotate cu o anumită semnificație rituală. Și jocul călușarilor este dominat de elementul simbolic: o succesiune de gesturi precise, dotate cu semnificații magice; domină săriturile, element (pentru noi astăzi numai acrobatic) ce are (cred) puternice valențe simbolice. El implică ideea de înfruntare, de luptă, idee care mi se pare a constitui legătura cea mai profundă, cea mai solidă între obiceiul Drăgaicei și al călușarilor. E vorba despre lupta rituală, despre ceata înarmată, despre încleștările dintre cete.

Astfel, aflăm că „uneori fetele erau îmbrăcate bărbătește, se înarmau cu coase și se luptau la răspântii până ce una din ele biruia pe cealaltă (...) Dacă se întâlneau se omorau, se formau două tabere, se tăiau cu cuțitele, se băteau groaznic.“ (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970. p. 379) Un asemenea gest violent e surprinzător pentru tradițiile folclorice legate de universul feminin. Dacă îl privim din perspectiva călușarilor, el ne apare ca unul firesc: întotdeauna cetele de călușari (ca și cele de colindători) s-au ocolit una pe alta, căci atunci când se întâlneau se prindeau în luptă și nu se opreau până când una nu era înfrântă. În „Descrierea Moldovei“, Cantemir afirmă că ei erau înarmați cu paloșe și că se băteau până ce una din cete o învingea pe cealaltă, plătind tribut în răni și morți (1967). Nu știu care sunt originea și sensul unui asemenea obicei. Pot să bănuiesc că ele ar proveni din caracterul inițiatic al cetelor rituale, care

întrupau puterile benefice (alteori malefice) ale lumii supranaturale (vezi Dumézil, 1939, Gernet, 1968). Poate că lupta era un mod de a confirma și de a consacra „învestitură sacrală" sau poate că ea era un mod de eliminare (ceremonială) a puterilor malefice (ca în „luptele" simulate din obiceiurile de iarnă, în special jocul turcei). Pe de altă parte, chiar jocul drăgaicelor (ca și cel al călușarilor) „se făcea în cruci, apărându-se unul contra altuia – un fel de duel." (idem) Nenumărate jocuri sunt, de fapt, lupte simulate, reprezentate prin gesturi simbolice, teatrale: în spațiul indoeuropean sunt cunoscute multe asemenea dansuri, ce angrenau cete de tineri și tinere. Să fie, deci, lupta transpunerea în real a unui scenariu mitologie și ritual? Nu este exclus, după cum la fel de posibil ar fi ca înfruntarea să fie ecoul unor obiceiuri de tip orgiastic (specifice riturilor de vară), așa cum erau cele ale menadismului grec. Ne mișcăm însă (în ceea ce privește originea și sensul) pe un tărâm al ipotezelor, în care e greu să aflăm răspunsuri și soluții definitive. Pe de altă parte însă, tot mai puternice sunt analogiile tulburătoare între ritualul (jocul) drăgaicelor și cel al călușarilor.

Identitatea structurală (și poate – cândva – și funcțională) dintre cele două datini a fost sesizată și la nivelul „exegezei" populare. Iată de ce într-unul din răspunsurile de chestionar se spune: „Aveau lăutarul lor și umblau de jucau pe la casa întocmai ca și călușarii. Jocul lor consta mal mult din îmbrățișări și sărituri pe care le făceau în formă de cruce." (Ad. Fochi, 1976) Deci grup ritual, care „colindă" prin sat, performând un joc cu valențe simbolice; grup constituit ezoteric, marcat de interdicții (și poate și de legământ), înveșmântat în haine de excepție, cu deghizări simbolice; în fine, starea de tensiune, ce atrage lupta și înfruntarea dintre cete; totul sugerează explozia nestăpânită de energii și, odată cu ea, ieșirea din limitele firești, poate nebunia (sacră sau profană).

Astfel, atât grupul feminin, cât și cel masculin sunt asociate cu ideea de „nebunie". Despre drăgaice se spune că joacă „drăcește", ceea ce trebuie să fi părut atât de ieșit din comun, încât „drăgaică" a ajuns să însemne un om care și-a ieșit din minți. „Se numește drăgaică când un om aleargă fără nici un capăt; se zice când văd pe cineva umblând ca nebun". Nebun și drăcesc, jocul însuși, e necurat. Deci „se spune și despre strigoi că înspre sf. Andrei se strâng pe la răspântii și joacă Drăgaica." (T. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 379) Pe de altă parte, Drăgaica, imaginată ca o ființă fantastică, este identică cu ielele, cu rusaliile și, asemenea lor, poate poci și înnebuni pe cei ce nu o respectă. La antipod, călușarii au puterea de a vindeca pe cei „pociți" ori „înnebuniți" de farmecul ielelor; jocul lor este unul „drăcesc" și poate, după unele credințe, duce la nebunie. Este subliniat astfel caracterul orgiastic, debordant, al jocului drăgaicelor și al călușarilor, atribut în virtutea căruia cele două datini apar și mai strâns înrudite.

Lista analogiilor ar putea fi îmbogățită printr-o analiză și mai amănunțită a celor două datini. Cred că și din aceste sumare observații se vede în mod clar cât de apropiate sunt datinile călușarilor și cele ale drăgaicelor. De aceea, oricât de surprinzător

ar părea, îndrăznesc să afirm că avem de-a face cu două datini care se oglindesc reciproc și că *drăgaica este un călușfeminin.*

După ce am delimitat astfel structura ceremonialului Drăgaicei, să încercăm acum circumscrierea orizontului mitologic. Deci cine este, de fapt, Drăgaica? După majoritatea credințelor populare, e o întrupare feminină, o zână cu chip aparte sau una din iele ori rusalii. Cred însă că, în aceste cazuri, asemenea Sânzienelor, chipul Drăgaicei are o valoare poziționlă, fiind rezultatul unui proces de *substanțializare*, de întrupare, într-o figură individualizată, a unor atribute mitologice generale. Spuneam că Sânzienele sunt o proiecție, într-o figură umană, antropomorfă, a „puterii florilor", a energiilor conținute în plante și în întreaga vegetație. Gândirea arhaică a simțit nevoia să exprime și să cuprindă această intuiție obscură ă puterilor latente ale naturii, să le vadă și să le concretizeze într-o reprezentare mai accesibilă, mai familiară: s-au născut astfel acele fete frumoase care posedă și care dăruie florilor harul și frumusețea specifică lor. Sânzienele devin, deci, întruchiparea în uman (chiar dacă mitologic) a unui atribut general al naturii: forța vieții.

Tot astfel, Drăgaica se naște prin intersectarea unor atribute diverse, întrupate în chipul unei ființe de excepție. Apare ca o „doamnă a florilor", ca o ființă care le stăpânește, le apără, și le dăruie puterea, farmecul, mirosul. Astfel înțeleasă, ea este identică cu Sânzienele. De altfel, în familia zânelor florilor intră și Ileana Cosânzeana, și ielele ori rusalcele și Sora Soarelui și chiar Maica Domnului. E vorba despre marele spațiu mitologic al divinităților pământului și al vegetației, al acelor zeițe care, asemenea lui Demeter, Core, Artemis ori Afrodita, stăpânesc mersul vegetației, asigură fertilitatea și bogăția naturii.

Alteori, Drăgaica este apropiată de lumea rusaliilor, de grupurile de iele care colindă cerurile și poienile, care joacă și cântă neîncetat, care pedepsesc pe cel ce le profanează locașurile, care dau „poceala" și nebunia.

Dar Drăgaica poate fi și o ființă benefică, ce îi apără pe oameni de diverse pericole. Puterea ei se întinde în primul rând asupra naturii; pe cei ce o cinstesc și „îi țin ziua" ea îi ferește de grindină, de mană, le apără holdele de coropișnițe și viermi, le veghează lucrurile din casă și le protejează vitele de boli și alte rele; intervenind în viața oamenilor, ea îi ferește de orice rău: de bătaie și de certuri, de boli, de trăsnete, de epilepsie ori de nebunie. Sunt aici atribute benefice generale, care apar și în profilul altor ființe sacre ale mitologiei romane. Ele nu individualizează chipul Drăgaicei, ci doar îl așază în marea familie a duhurilor protectoare.

O altă notație mi se pare însă revelatoare: Drăgaica apare ca „o ființă sfântă care este mai mare peste o ceată de bărbați numiți Cârcovi." (Ad. Fochi, 1976, p. 116) Deci constituie o apariție „sfântă" căreia îi este consacrat un grup ritual masculin. Situația nu este unică, deoarece și călușarii se consideră protejați sau, oricum, se situează sub oblăduirea unor ființe feminine: ielele. Să nu uităm apoi că în Grecia străveche,

grupuri rituale analoge, precum cele ale cureților și coribanților, se așezau sub oblăduirea Marii Zeițe (Rhea sau Hera), că efebii o adorau pe Artemis și că Cybele era înconjurată de o castă preoțească exclusiv masculină.

„Circovii" se referă la trei sărbători care se țin, după calendarul arhaic, între 15 și 17 iulie. Ipostaziați în ființe, ei apar ca trei bărbați ce însoțesc un personaj feminin deosebit de ciudat: numele său e Ciurica, iar sărbătoarea ei se ține de 15 iulie, mai ales de către femei. În această zi ele „nu lucrează absolut nimic" deoarece este o zi a femeilor, o zi „în care sunt stăpâne bărbaților, le pot porunci și în caz de nesupunere, chiar îi bat." (I. Mușlea, Ov. Bârlea, 1970, p. 386)

Ne aflăm din nou într-un spațiu exclusiv feminin, ce consacră puterea absolută a femeii. În această zi, structura familiară, tradițională este abolită: femeile nu lucrează, dau ordine, poruncesc și, la limită, pot să-și exercite neînfrânate puterea asupra soților lor. O asemenea răsturnare a structurii tradiționale este specifică obiceiurilor situate la crugul anului: iarna, carnavalurile dau peste cap formele consacrate de viață, instituie o perioadă de dezordine și de libertate totală, analogă haosului ce precede facerea lumii. Acum, în preajma solstițiului de vară, se refac, pe aceleași coordonate mitice și rituale, gesturile ceremoniale specifice unui crug al anului; abolirea ordinii, instaurarea libertății, apariția grupurilor ceremoniale sacrale (drăgaica, călușarii), care apără colectivitatea de puterile malefice și care garantează belșugul și fecunditatea naturii, jocurile și gesturile magice, obiceiurile propițitorii și apotropaice. Drăgaica, Ciurica, Sânzienele, Rusaliile sunt figuri sacre care stăpânesc această perioadă, care garantează bunul mers al firii.

Se observă un lucru deosebit de important: la crugul din iarnă al anului, totul se desfășoară sub zodia puterii masculine – ceata de colindători este formată numai din feciori, iar figurile sacrale invocate sunt și ele masculine (cerbul, leul, Sf. Ion, Sf. Vasile, Crăciunul etc.). În vară, la celălalt crug al anului, elementul care domină este feminin: jocul și ceata drăgaicelor exclud prezența bărbaților (ei apar, ce e drept, în prim-planul vieții rituale, în obiceiul Călușului); ființele sacre ce sunt invocate acum sunt, prin excelență, feminine: Ielele, Sânzienele, Drăgaica, Marina, Ciurica. Se creează o polaritate deosebit de interesantă, o polaritate ce așază față în față cele două ansambluri ceremoniale, pe axa a două opoziții fundamentale: vară / iarnă, feminin / masculin. Este doar o idee întrezărită, care trebuie însă întemeiată printr-o analiză minuțioasă a universului mitologic și ceremonial românesc; până ce alte cercetări mai profunde îi vor da un fundament empiric mai solid, ea rămâne, deci, o intuiție, ca revelație (surprinzătoare) a unui sistem complex de relații ce ordonează (din adânc) ansamblul polimorf al datinilor românești.

Să sintetizăm cele spuse până aici: Sânzienele reprezintă un obicei exoteric (în lipsa unui termen adecvat folosesc acest cuvânt, încercând să evit conotațiile sale, pentru a defini participarea directă, nerestrictivă, a colectivității la ritual). Figura mitologică

ce le domină nu are însă un chip propriu, bine individualizat. Drăgaica este un obicei ezoteric (participă doar un grup restrâns, iar restul comunității are statut de spectator); în structura ei, datina îmi apare ca un căluș inversat (actanții sunt femei, nu bărbați); finalitatea ritualului este potențarea sacrală a fecundității – de aici explozia de energie, lupta, nebunia (rituală?), atmosfera orgiastică, dansul sărit; tot de aici sugestiile simbolice: săritura fecundatoare, înfruntarea dintre cete, carnavalescul, mimarea unei posibile hierogamii între două figuri mitologice: Drăgan și Drăgaica. Reprezentarea mitologică ce domină întregul ceremonial are o anumită consistență sacrală: ea este stăpână unei cete (mitologice?, rituale?) de bărbați. Acest aspect deschide o altă perspectivă de cercetare ...

Într-un capitol dedicat vrăjitoriei europene, Mircea Eliade (1971) face câteva interesante trimiteri la folclorul românesc. El propune acolo un model ce ar grupa, pe de o parte, ielele (ființe fantastice, feminine, dansatoare) și călușarii (grup ritual, masculin, dansator, tutelat de aceste zâne), și, pe de altă parte, Toaderii (ființe fantastice, masculine, dansatori) și fetele de la horă (ființe reale, feminine, dansatoare la șezători și hore). Sistemul nu este însă perfect, deoarece un membru al ecuației nu are aceleași atribute ca și corespondentul său: fetele (răpite sau amenințate de Toaderi) nu constituie un grup ritual și, chiar dacă dansează la diferite sărbători ale aratului, dansul nu constituie pentru ele un atribut individualizator, ceremonial. Pe de altă parte, Mircea Eliade alipește în mod forțat ielele și Toaderii (care nu apar împreună în contextele folclorice) pentru a reface o bănuită și arhetipală diadă masculin-feminin. Schematic, modelul propus ar fi acesta:

Mitologic:	iele	toaderi
	(feminin)	(masculin)
Ritual:	călușari	fete (?)
	(masculin)	(feminin)

Nota comună este dată de dansul (ritualic) care unește planul mitologicului cu acela al ceremonialului. Dar mai reprezentative decât fetele din șezători sunt, în acest sens, drăgaicele. Ele manifestă, așa cum am încercat să dovedesc, legături extrem de strânse cu participanții la scenariul călușarilor și respectă totodată și criteriul inversiunii masculin-feminin. Cu toate acestea, trebuie remarcat faptul că Drăgaicele nu sunt niciodată legate de Toaderi. În schimb, sunt asociate (prin medierea figurii mitologice a Drăgaicei) cu Circovii, un alt grup sacral masculin, care însă nu se manifestă niciodată prin dans. Circovii ținuți între 15 și 18 iulie sunt sărbători „femeiești": primul Circov corespunde cu sărbătoarea numită Ciurica, sărbătoare a femeilor, ce marchează autoritatea și puterea lor absolută în acea zi asupra bărbaților. Și, pentru a întregi „dansul" de analogii și deosebiri, să adaug aici că, la rândul lor, Sânzienele

se pot asocia cu ființa mitologică a Toaderilor, deoarece aici e vorba despre grupuri de fete care culeg plante de leac și care apoi efectuează o seamă de acțiuni cu finalitate magică, punându-se sub tutela Toaderilor. Și atunci? E vorba despre un sistem sau doar despre un amalgam haotic de fapte deosebite?

Tot acest ansamblu ritual și mitologic presupune, după părerea mea, un sistem lăuntric, dar nu unul închis, rotund, suficient sieși, ci unul deschis, orientat spre alte sisteme culturale. Modelul pe care-l propun constituie o ipoteză, o primă încercare de a conceptualiza realitățile folclorice descrise, un efort (poate încă insuficient) de a sesiza structurile de adâncime care „subîntind" textul atât de bogat și de variat al acestor datini. În termeni lingvistici, modelul nu constituie paradigma discursului folcloric, ci doar o propunere, o primă aproximare a unei posibile dimensiuni paradigmatice.

Tocmai pentru a rezolva dilemele amintite, modelul pe care îl propun distinge două niveluri în planul ritual: ritul (la care participă un grup restrâns) și obiceiul (grup lărgit) – denumirile *rit* și *obicei* fiind în acest text stric operaționale.

Mitologic:		Iele	Toaderi	Drăgaică
Ritual:		Călușari	Drăgaice	Circovi
Obicei:	(?)	fete din sat (șezătoare, hore, la Sânziene)	femei la sărbătoarea	Ciurica

Modelul e, desigur, incomplet. E o propunere, o primă etapă a discuției. Prin el, prin cele spuse aici, autorul speră că, poate, lumea datinilor de vară se va dezvălui într-o lumină nouă, suscitând interesul cercetătorilor, solicitând un alt mod de abordare decât cel de până acum.

Recursul la natură

La mijlocul secolului trecut, într-un studiu ce avea să devină celebru, Alecsandri exclama: „Românul se renaște cu primăvara! El întinerește cu natura, căci o iubește cu toată dragostea unui om primitiv." Aceste cuvinte inaugurau lungul șir al cercetărilor, eseurilor și luărilor de poziție referitoare la concepția populară asupra relației dintre om și natură și, implicit, la sentimentele, etosul, universul simbolic, limbajul (metaforic sau noțional), ansamblul ceremonial și credințele prin care această relație este transpusă în sistemul de semne și valori specific culturii tradiționale. Iar, dacă poetul de la Mircești rezolva ușor ecuația dată, în spiritul ideologiei romantice, prin ipostazierea țăranului într-o ființă metafizică („le bon sauvage"), aflată în comuniune aproape viscerală cu mediul înconjurător, investigațiile ulterioare (anchete de teren, analize de text, studii de psihologie, dezbateri socio-antropologice ș.a.) ne-au dezvăluit complexitatea uriașă a sistemului, multiplele sale planuri de manifestare, variatele (și adeseori înșelătoarele) forme de concretizare (prin cuvânt, gest, atitudine, credință). Știm acum că este greu să vorbim, din punctul de vedere al științelor sociale, despre o relație nediferențiată om-natură și, cu atât mai puțin, despre o dragoste generică, abstractă, a țăranului față de lumea din preajma sa.

Opinia mea este că primul lucru pe care trebuie să-l evităm este tocmai generalitatea excesivă, cantonarea în zonele imprecise ale unor noțiuni și corelări vagi, îndepărtate de realitate, supuse deformărilor subiective. Pe acest teren, în care jocul speculativ al gândirii poate construi aproape orice, rigoarea științifică nu își află locul; câmpul ei de manifestare este teritoriul unde cercetarea poate aduce probe și, de aceea, ea are datoria să se apropie de realitățile vii, de textele și manifestările folclorice propriu-zise. Aici, în orizontul „semnelor în acțiune", în diversele limbaje prin care civilizația tradițională dialoghează cu realul, putem surprinde dialectica relației dintre umanitate și natură, modalitățile ei de întrupare, sensurile, orientările și valorile culturale specifice, logica și principiile de profunzime care susțin întregul sistem. Iată de ce, în rândurile ce urmează, voi aborda un singur aspect al acestui binom fundamental: plecând de la câteva versuri arhicunoscute din lirica populară, mă

interesează să aflu ce funcție au, în sistem, *mărturiile fățișe* prin care protagonistul poeziei se identifică sau se declară în deplină simbioză cu diverse elemente ale naturii. În mod concret, este vorba despre fragmentele în care eroul se definește ca parte a naturii, ca ființă care se contopește sau rezonează cu mersul întregii firi: „Floare fui, / Floare trecui, / Dragostea nu o știui. / Câte flori pe munte-nflor, / Toate-mi plâng mie de dor; / Câte flori sunt pe vâlcea, / Toate-mi plâng de jalea mea" (L. Bârgu-Georgescu, 1983, p. 170); „Foaie verdi mărâcinî, / Eu sunt floarea cea străini / într-un mijloc di grădini / N-am nici frați să mă-n-grădeascî / Nici surori să mă plivească / Maica să mă stăpâneascî"; „Străinei ca mine nu-i, / Numai puiul cucului, / Când mi-l lasă mama lui, / în mijlocu codrului." (L. Bârgu-Georgescu, 1980, p. 522 și 530) Textele de mai sus afirmă identitatea dintre om și elementul natural și o „demonstrează" fie printr-o predicație („eu sunt floare"), fie printr-un silogism („Eu sunt străin; Cucul este străin; Eu sunt (precum) cucul"). În fapt, predicația reprezintă, ea însăși, un silogism concentrat: „Eu sunt singură (fără iubire); Floarea este singură (trecută, uscată); Eu sunt (ca o) floare". După cum este și firesc, asemenea predicații funcționează într-un sistem de asocieri de tip metaforic (și nu logic); ele stabilesc o identitate fără acoperire în empiric, dar cu justificare în codul cultural, în universul de semne și înțelesuri construit de gândirea și arta populară. În același timp, analogiile și legăturile postulate de lirica orală nu au acea libertate combinatorie, acea „gratuitate" a jocului poetic nelimitat cu care ne-au obișnuit creațiile din lirica modernă; redundanța unor cupluri (fată-floare, fată-măr, june-cuc, june-floare, dragoste-copac, jale-foc etc.) și sintaxa severă, care acceptă numai anumite configurații poetice, ne arată că acest limbaj se supune unor constrângeri structurale stricte, unor legi de constituire precis determinate. Desigur, principiile de făurire ce stau la baza textelor de lirică populară sunt, în esență, principiile generale ale discursului poetic; dar, în egală măsură, în orizontul folcloric, ele constituie și expresia unei nevoi acute de a numi, conceptualiza și comunica experiențe, stări, realități și relații ale vieții, ale normelor și ale abaterilor de la normele consacrate de viețuire. Cu alte cuvinte, ele răspund atât unei funcții poetice (subiective), cât și uneia cognitive (sociale, obiective). În acest sens, Mihai Pop observa (pe bună dreptate) că prin mesajele lirice sătenii „reflectează asupra lumii și vieții lor, nu oglindesc direct realitatea, ci o filtrează prin trăiri profunde"; prin urmare ei „își exprimă gândurile despre diversele ipostaze ale vieții, reflecțiile lor despre lume." (1980, p. 12 și 14)

Mărturiile cuprinse în versurile de acest fel nu trebuie înțelese, deci, în sens restrâns, psihologizant: deși par confesiuni individuale (și în actul performării textului funcționează cu un asemenea rol), ele reprezintă, în fapt, fragmente din marele text al liricii populare, constituind *toposuri* ale acestuia. Ceea ce înseamnă că, chiar dacă servesc la comunicarea unor stări particulare, imaginile la care ne referim oferă numai formele de exprimare ale stărilor, nu și conținutul lor; cu alte cuvinte, ele

sunt semnificantul ales (din repertoriul liric disponibil) pentru a întrupa o semnificație umană, legată de o anumită trăire, de un anume sentiment (suferință, însingurare, eșec erotic ș.a.m.d.). Referentul acestui semn global este dat de evenimentul ori starea concretă care declanșează performarea cântecului; el dispare însă odată cu ieșirea din contextul particular al performării, odată cu epuizarea factorilor din contingent care l-au generat.

În aceste texte, majoritatea elementelor de lexic poetic trimit, prin denotațiile lor, la cadrul atotcuprinzător al naturii, ceea ce nu înseamnă că ele ar fi orientate referențial și că unicul lor rost ar fi acela de a numi și analiza realitățile din mediul ambiant. Așa cum sublinia odată C. Lévi-Strauss, este greșit să credem că „fenomenele naturale sunt ceea ce miturile încearcă să explice", deoarece „ele sunt mai curând acelea cu ajutorul cărora mitul încearcă să explice realități, care, ele însele, sunt de ordin logic." (1970, p. 244) Observația este valabilă și pentru mecanismul liricii populare: elementele naturale utilizate aici nu constituie obiectul și țelul discursului poetic, ci mijlocul și instrumentul prin care el atinge alte țeluri, de factură mai complexă, cu ancorare în straturi cognitive și culturale mai adânci. Drept urmare, poezia tradițională nu vorbește despre codru, brad, floare, spin, ruje, cuc, salcie, busuioc, ci vorbește, cu ajutorul codrului, bradului, florii, spinului, rujei, cucului și sălciei, despre realități umane generice, despre gânduri și sentimente perene, despre valori și atitudini culturale exemplare. Funcționând ca modalități de expresie, altele decât cele strict referențiale, toate aceste semne dobândesc statutul unor *relatori:* stau în punctele de graniță ale sistemului, acolo unde se face trecerea de la mesaj la cod și de la mesaj la referent. De aici derivă ambivalența lor, căci, operând simultan în mai multe planuri ale limbajului, ele primesc multiple semnificații, oferind, în mod derutant, mai multe posibilități de interpretare, de descifrare semantică. În versurile citate „floarea" *stă pentru* tânăra fată; dar *stă și între* condiția efemeră a vegetalului și aceea, la fel de efemeră, a frumuseții feminine. Între irosirea umană și vremelnicia înfloririi, între fata însingurată și nefericită și cadrul natural „dispus" la compasiune și înțelegere, între dragostea împlinită și cea neîmplinită, între fată și semenele ei. Mediind între unitățile semantice din text (pentru constituirea sensului poetic) și între valorile textuale și cele extratextuale (pentru constituirea semnificației culturale), semnele al căror conținut este dat de universul natural funcționează în mod analog cu acela al operatorilor totemici.

Astfel, conform modelului propus de C. Lévi-Strauss, filiația totemică (clanul A se trage din vultur, clanul B din urs, clanul C din șoim etc.) nu își dezvăluie rostul din corelările pe verticală (descendența animal – om și implicațiile sale mitico-ceremoniale), ci din jocul complex prin care asocierile și opozițiile orizontale dintr-un plan (cultură) sunt semnificate și consacrate de asocierile și opozițiile corelate din celălalt plan (natură). „Totemismul funcționează astfel ca un uriaș mecanism de clasificare,

bazat pe postulatul unei omologii între două sisteme de deosebiri, situate unul în natură și celălalt în cultură." (1970, p. 266) Datorită acestor relații și transformări, de factură logică, filiațiile totemice prezintă opozițiile (ori apropierile) din societate prin intermediul corelărilor observate în natură; prin urmare, clanul A se deosebește de clanul B la fel cum se deosebește vulturul de urs, dar este apropiat de clanul C la fel cum vulturul este apropiat de șoim. Aceasta înseamnă că ultimele două clanuri sunt „înrudite" (aparțin aceluiași grup social) și că ele pot și trebuie să inițieze schimburi de bunuri, servicii, daruri etc., dar nu pot iniția relații de căsătorie (schimburi de femei); în schimb, pot contracta asemenea relații cu clanul A, deoarece el este la fel de diferit de clanurile B și C precum este ursul de „neînrudit" cu vulturul și șoimul. Observăm acum că elementele și relațiile din mediul înconjurător sunt puse să analizeze și să „conceptualizeze" date și raporturi din societate, că asocierile și opozițiile de factură empirică dobândesc statutul unor unelte logice, producând sisteme de clasificare și de investigație categorială. Totodată, funcționând ca instrumente ale gândirii, ele funcționează și ca unități ale expresiei, ca semne prin care sunt concretizate și comunicate semnificațiile de profunzime ale acestui sistem.

Pentru că țin, simultan, de mesaj și de cod, de nivelul de suprafață (expresie) și de cel de profunzime (semnificație), semnele de acest tip solicită o lectură complexă, în măsură să sesizeze atât ansamblul relațiilor „orizontale", cât și țesătura corelărilor „verticale". Din această perspectivă, modelul propus de antropologul francez poate constitui un interesant punct de plecare; în virtutea lui, putem admite că elementele naturale invocate de lirica populară au un rost și o semnificație analoge acelora cu care funcționează și semnifică operatorii totemici – ceea ce nu înseamnă însă că aceste semne cu referent în natură ar fi „supraviețuirile" sau „relicvele" unei etape revolute a gândirii totemice; într-adevăr, în analogia propusă, nu vocabularul, ci sintaxa, nu unitățile individuale, ci mecanismul general de construire acționează după legi asemănătoare acelora ale totemismului.

În acest caz, semnele utilizate de codul poetic nu vorbesc despre natura propriu-zisă, ci transmit, prin corelări observate în mediul înconjurător, un mesaj legat de o realitate, alta decât cea strict naturală; ele nu au rolul unor termeni finali (în relația simplă om-natură), ci al unor termeni mediani, într-o relație complexă om-natură-cultură. Afirmându-și „legătura" cu universul ambiant, protagonistul poeziei intenționează să comunice *altceva* decât simpla dragoste față de fire, decât presupusa aspirație de contopire cu universul. Creațiile populare sunt deosebit de elocvente: „Foaie verde odolean, / Toată lumea-i dintr-un neam, / Numai eu ca cucu-n deal, / Cu pieptul plin de alean; / Toți cu frați și cu surori, / Numai eu ca cucu-n flori; / Toți cu mamă și cu tată, / Numai eu par – Foaie verde odolean, / Toată lumea-i din – Numai eu cu cucu-n vie." (L. Bârgu-Georgeseu, 1983, p. 69) Conform ipotezei anterioare, sensul profund al acestor versuri nu stă în identificarea cu viețuitoarea din codru, ci

în asocierea care se stabilește între condiția păsării (din natură) și situația ori chiar condiția omului (în colectivitate). Drept urmare, mesajul cuprins în cântec este următorul: eu sunt singur între oameni precum cucul între animale. Legătura dintre om și cuc (dată de factorul comun – singurătate) servește, prin forța de sugestie a imaginii pasării izolate, prin rezonanțele ei mitologice, la exprimarea și hipertrofierea singurătății eroului; cu fiecare nouă volută, cu fiecare nouă serie de opoziții, versurile reiau și subliniază aceeași idee, aceeași obsesie: lipsa de comunicare cu semenii.

„Străin sunt între străini / Ca și-o floare-ntre doi spini; / Bate vântul și-o clătește, / Floarea de spini se lovește. / Ea se lovește de spini / Eu mă lovesc de străini…" (I. Șerb, 1967, I, p. 94) Cele două planuri ale sistemului sunt afirmate în mod explicit:

Natură: floarea – se lovește de – spini
Cultură: omul – se lovește de – străini.

Corelând acest fragment, declarativ, asertoric, cu cele amintite mai sus, observăm clar că în predicațiile poetice de tipul „floare fui" sau „(eu) sunt o floare", protagonistul nu susține la modul ontologic ideea că este, că ar vrea să fie o floare. Textul ne spune numai că el este, trăiește *asemenea* florii – sau, mai exact, asemenea florii înțepate de spini, asemenea florii ce se ofilește, asemenea florii ce se strică pentru că a fost prea repede ruptă etc.; vicisitudinile implicate în asemenea ipostaze ale plantei devin, prin corelări în profunzime, imagini și categorii culturale pentru definirea sorții celui însingurat și nefericit. Forța poetică, expresivă a acestor texte derivă din asocierea dintre cunoscutul empiric și situația (generică sau concretă) a protagonistului liric. Dar tot de aici se naște și forța „cognitivă", puterea de conceptualizare (în cadrul acelei „logici a sensibilului"), specifică acestui sistem. Observam, de asemenea, că cei patru termeni (om, grup social, floare, mediu natural) sunt legați, în planul expresiei, prin diverse metafore ale suferinței, iar în acela al structurii logice printr-o unică notă comună – aceea de singurătate; datorită corelărilor (orizontale în mesaj și verticale în cod), sistemul descris funcționează ca un „semn global" (Mihai Pop), ca o unitate în care comunicarea se realizează prin invocarea, simultană, a tuturor nivelurilor și elementelor constitutive. Atributul este și mai evident în acele versuri, în care semnificația globală se menține egală, în ciuda faptului că structura formală este eliptică. Astfel, într-o doină de înstrăinare aflăm: „Fost-am și noi tri surori / Ca o creangă cu tri flori, / Și-a venit un dor și-o jele / Și le rupse pe tustrele, / Și-a rămas tulpeile / De le mâncă vermile / Și pe mine relele". Iar într-o doină de dragoste găsim următorul fragment: „Sub cel plop, la cea fântână, / Șade badea și suspină, / Săracă inima lui / E ca frunza plopului; / Când bate un fir de vânt, / Frunza cade la pământ; / Când o bate și când stă, / Frunza se tot clatină." (I. Șerb, 1967, p. 87 și 170) În primul text, sistemul de corelări este marcat de absența agentului natural:

Natură: creangă cu flori – dor și jale – putreziciune
Cultură: surori – dor și jale – suferință („relele")

Printr-o extrapolare metaforică, factorii distrugători din viața umană („dorul" și „jalea") rup și strică florile de pe creangă. Ulterior, printr-o extrapolare inversă, descrierea „tulpeilor" mâncate de viermi sugerează chinurile celei însângerate, suferință fără seamăn a unei răni încă deschise, încă dureroase, în al doilea exemplu, absența se situează în planul elementului cultural:

Natură: frunza – bate vântul – se clatină, cade
Cultură: inima omului – suspin – (suferință)

Prin urmare, în acest sistem, textul nu numește nici agentul social al suferinței și nici forma în care ea se concretizează; ceea ce nu înseamnă că poezia nu are înțeles și nici că este „tradusă", în mediile folclorice, ca o simplă descriere de natură, ca o variațiune gratuită cu imagini și simboluri naturale. În virtutea caracterului lor de semn global, versurile sunt receptate ca o mărturie a frământărilor condiției umane, ca o ipostază a nefericirii cauzate de iubirea neîmplinită; planul cultural, chiar dacă abia sugerat, rămâne mereu prezent în orizontul de adâncime al semnificației poetice, atrăgând spre sine sensul și orientând descifrarea doinei în direcția furtunilor sufletești ale performerului.

Și mai interesante, din această perspectivă, sunt fragmentele în care textul vorbește numai despre nivelul natural, lăsând dimensiunea culturală să funcționeze ca nivel ascuns, latent: „Câte grădine-s în sat / Toate bruma li-o brumat, / Numai pe grădina noastră / O picat bruma mai groasă, / Pe un fir de măgheran, / Care n-a-nverzi șohan, / Pe un fir de busuioc / Care n-a-nverzi de loc." (I. Bârlea, 1968, II, p. 24) Rămânând în planul superficial, am putea spune că întâlnim aici un pastel consacrat vicisitudinilor vremii, neașteptatelor și capricioaselor ei schimbări. Acceptând însă modelul propus, luând în calcul structura și funcția de semn global a imaginilor, putem înțelege versurile citate ca o formă de a numi și deplânge condiția vitregă a tinerei fete (întotdeauna comparată cu o floare), pentru care timpul și destinul nu au milă, condamnând-o să se ofilească prea repede, să nu se bucure de tinerețe (să înflorească), din cauza a cine știe cărei întâmplări nefericite.

Firește, exemplele s-ar putea înmulți, dar, furați deopotrivă de farmecul lor și de plăcerea identificării tehnicilor de constituire și semnificare, riscăm să pierdem din vedere punctul de la care am plecat și țelul propus; deci ce rost au, în ansamblul liricii orale, acele texte în care protagonistul se identifică sau se declară în deplină rezonanță cu elementele naturii?

Am observat că, în asemenea cazuri, mesajul nu este orientat spre natură, ci spre cultură; poezia populară nu se vădește preocupată de descrierea ori elogierea firii, ci de prezentarea condiției protagonistului ei, de definirea poziției ori statutului său în societate. Mai mult decât atât, cei care se asociază cu elemente ale universului înconjurător o fac pentru a comunica, în esență, starea lor marginală, în afara sau în zonele prejudiciate ale colectivității. În felul acesta, *apropierea de natură funcționează*

ca o marcă a izolării sociale: „frăția" cu cucul, codrul, floarea etc. sunt forma de exprimare a ruperii din structurile stabile ale existenței culturale.

Ideea enunțată aici își găsește confirmarea și în faptul că astfel de imagini apar îndeosebi în anumite tipuri de doine: de străinătate, de cătănie, de haiducie, de jale și dor. Eroul liric al acestor texte este un personaj aflat într-o situație dificilă, caracterizată în primul rând prin atributul *marginalizării,* al ruperii din cadrele sociale consacrate. Desprinderea sa se poate consuma fie într-un plan obiectiv (ieșirea din sat fiind urmarea revoltei sociale, a plecării in cătănie sau a unor alte întâmplări alienante), fie într-unul subiectiv (izolarea de comunitate apare ca efect al unor evenimente nefericite, care au stricat rânduiala unei vieți și au condus la ieșirea, temporară, din matca existenței obișnuite). Oricare ar fi însă cauza marginalizării, recursul la natură nu are, în aceste creații, valențele unei evadări, nu exprimă o dorință „paradisiacă" de contopire cu firea, de unire panteică, nediferențiată, cu întregul univers; dimpotrivă, el este o modalitate de a marca suferința celui rupt de sat, de a exprima, prin antinomiile sugerate de jocul celor două planuri, condiția sa precară și, implicit, dorința de reintegrare în orizontul cultural. Astfel, imaginile care prezintă asocierea dintre om și elemente ale naturii conțin, în stratul lor de profunzime, un sens (și un mesaj) opus celui sugerat de o lectură superficială, atentă doar la valorile imediate ale cuvintelor.

Bibliografie

ABRAHAMS, David, 1976, „The complex relations of simple forms" în Dan Ben-Amos (coord) *Folklore Genres*, University of Texas Press

AGRIGOROAIEI, Eugen, 1981, *Țara neuitatelor constelații – folclor arhaic românesc*, Iași, Ed. Junimea

ALLEAU, Rene, 1977, *La science des symboles*, Paris, Payot

AMZULESCU, Alexandru (ediție îngrijită de), 1967, *Toma Alimoș. Balade populare românești*, București, EPL

AMZULESCU, Alexandru (ediție îngrijită de), 1969, *Balade populare românești*, București, EPL

AMZULESCU, Alexandru, 1981, *Cântecul epic eroic (tipologie și corpus de texte)*, București, Ed. Academiei R.S.R.

AMZULESCU, Alexandru, 1983, *Balada familială (tipologie și corpus de texte poetice)*, București, Ed. Academiei R.S.R.

ANGELESCU, Silviu, 1983, „Poetica legendei", postfață la antologia *Legende populare românești*, București, Ed. Albatros

*** *Antologie de literatură populară*, 1953, București, Ed. Academiei

APOLZAN, Mioara, 1976, „Narațiunea", în *Dicționar de termeni literari*, București, Ed. Academiei

*** Arhiva Institutului de cercetări etnologice și dialectologice, București

AUGE, Marc, 1979, *Symbole, fonction, histoire (les intérogations de l'anthropologie)*, Paris, Hachette

BAHTIN, Mihail, 1974, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, București, Ed. Univers

BAHTIN, Mihail, 1970, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, Ed. Univers, 1970.

BALTRUˇSAITIS, Jurgis, 1975, *Evul Mediu fantastic*, București, Ed. Meridiane

BANU, Ion, 1979, „Studiu istoric" în A. Piatkowski, I. Banu, *Filosofia greacă până la Platon*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică

BANU, Ion, 1980, „Zamolxis și fenomenul sectelor" în *Antologie du IIe Congres International de thracologie*, București, Ed. Academiei R.S.R.

BARTHES, Roland, 1957, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil

BARTHES, Roland , 1977, „Introduction à l'analyse structurale des recits", în *Poetique du recit*, Paris, Editions du Seuil

BEN-AMOS, Dan, 1976, „Analytical categories and ethnic genres" în Dan Ben-Amos (coord.) *Folklore Genres*, University of Texas Press

BETTELHEIM, Bruno, 1976, *Psychanalyse des contes des fees*, Paris, Ed. Robert Lafont

BIDNEY, David, 1972, „Myth, Symbolism and Thruth", în *Myth – a symposium*, edited by Th. Sebeock, London

BÎRGU-GEORGESCU, Ligia (ediție îngrijită de), 1980, *Antologie de lirică populară românească*, București, Ed. Minerva

BÎRGU-GEORGESCU, Ligia, 1983, *Dragi îmi sunt izvoarele, luna și cu soarele (cântece despre natură)*, București, Ed. Minerva

BÎRLEA, Ion (ediție îngrijită de), 1968, *Literatura populară din Maramureș*, București, E.P.L.

BÂRLEA, Ovidiu, 1967, „Miorița colind", în *Revista de etnografie și folclor*, nr. 5/1967

BÎRLEA, Ovidiu, 1976, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică

BÂRLEA, Ovidiu, 1981, *Folclorul românesc*, București, Ed. Minerva

BLAGA, Lucian, 1977, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia

BOAS, Franz, 1978, „Mitologie și folclor" în *Secolul XX*, nr. 2–3

BOGREA, Vasile, 1971, *Pagini istorico-filologice*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia

BOISSIER, Gaston, 1874, *La religion romaine*, Paris, Librairie Hachette, 1874

BOMPAIRE, Jean, 1977, „Le mythe selon la „Poétique" d'Aristote" în *Formation et survie des mythes* (Colloque de Nanterre), Paris, Les Belles Lettres

BRĂILOIU, Constantin, 1969, „Despre o baladă românească (Miorița)" în *Elogiul folclorului românesc*, București, EPL

BRĂILOIU, Constantin, Comișel, Emilia, Gălușcă-Crâșmaru, Tatiana, 1978, *Folclor din Dobrogea*, București, Ed. Minerva

BRĂTULESCU, Monica (ediție îngrijită de), 1964, *La luncile soarelui: antologia colindei laice*, București, E.P.L.

BRĂTULESCU, Monica, 1969, „Câteva considerații asupra colindelor cu cerb" în *Revista de etnografie și folclor*, nr. 2

BRĂTULESCU, Monica, 1981, *Colinda românească*, București, Ed. Minerva

BREAZUL, George, 1938, *Colinde*, București, Tipografia Națională

BREMOND, Claude,1981, *Logica povestirii*, București, Ed. Univers

BRILL, Tony (ediție îngrijită de), 1981, *Legende populare românești*, București, Ed. Minerva

BUHOCIU, Octavian, 1979, *Foclorul de iarnă. Ziorile și poezia păstorească*, București, Ed. Minerva

BUFFIERE, Felix, 1956, *Les mythes d'Homere et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Lettres

BURADA, Teodor, 1961, *O călătorie în Dobrogea*, București, Ed. Tineretului

BURADA, Teodor, 1975, *Istoria teatrului în Moldova*, București, Ed. Minerva

BURRIDGE, Kenelm, 1972, „Cargo", în Pierre Maranda (coord), *Mythology*, New York, Penguin Books

BUTURA, Valer, 1978, *Etnografia poporului român*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia

BYNUM, David, 1976, „The generic nature of oral epic poetry" în Dan Ben-Amos (coord.) *Folklore Genres*, University of Texas Press

CAILLOIS, Roger, 1975, *Eseuri despre imaginație*, București, Ed. Univers

CALAME-GRIAULE, Genevieve, 1965, *Etnologie et langage – la parole chez les Dogons*, Paris, Gallimard

CANDREA, Ion Aurel, 1928, *Iarba fiarelor (studii de folklor)*, București, Cultura Națională

CANTEMIR, Dimitrie, 1965, *Descrierea Moldovei*, București, Ed. Tineretului

CARACOSTEA, Dumitru, 1929, *Lenore – o problemă de literatură comparată și folclor*, București, Cultura Națională

CARACOSTEA, Dumitru, 1969, *Poezia tradițională română*, București, E.P.L.

CARACOSTEA, Dumitru, BÎRLEA, Ovidiu, 1971, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Ed. Minerva

CARAMAN, Petru, 1932, „Contribuții la generalizarea și geneza baladei românești" în *Anuarul Arhivei de folclor*, nr. I

CARAMAN, Petru, 1933, „Contribuții la generalizarea și geneza baladei românești" în *Anuarul Arhivei de folclor*, nr. II

CARAMAN, Petru, 1982, *Literatură populară*, Iași, Caietele Arhivei de folclor

CARAMAN, Petru, 1987, *Studii de folclor*, București, Ed. Minerva

CARAMAN, Petru, 1988, *Studii de folclor*, București, Ed. Minerva

CARTOJAN, Nicolae, 1974, *Cărțile populare în literatura română*, București, Editura Enciclopedică Română

CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, Paris, Ed.
Klincksieck, vol. I – 1968, II – 1970, III – 1974, IV – 1977

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (coord.), 1974, *Dictionnaire de symboles*, Paris, Seghers (ediția a II-a)

CHIȘ STER, Ioan (ediție îngrijită de), 1980, *Antologie de folclor din județul Maramureș*, Baia Mare

CIZEK, Eugen, 1970, *Evoluția romanului antic*, București, Ed. Univers

CIZEK, Eugen, 1974, „Le roman moderne et les structures du roman antique" în *Bulletin de l'association Guillaume Bude*, nr. 4

COMAN, Mihai, 1980, *Izvoare mitice*, București, Ed. Cartea Românească

COMAN, Mihai, 1983, *Sora Soarelui*, București, Ed. Albatros

COMAN, Mihai, 1985, *Mitos și Epos*, București, Ed. Cartea Românească

COMAN, Mihai, 1986, *Mitologie populară românească (Viețuitoarele pământului și ale apei)* București, Ed. Minerva

COMAN, Mihai, 1988, *Mitologie populară românească (Vieţuitoarele văzduhului)*, Bucureşti, Ed. Minerva
COMAN, Mihai, 1995, *Bestiarul mitologic românesc*, Bucureşti, Ed. Fundaţiei Culturale Române
COMAN, Mihai, 2003a, *Pour une anthropologie des medias*, Grenoble, PUG
COMAN, Mihai, 2003b, *Mass-media, mit şi ritual*, Iaşi, Polirom
COMAN, Mihai, 2005, „Media Anthropology : A Processual Perspective" în Rothenbuhler Eric, Coman Mihai (eds) *Media Anthropology*, London, Sage
COMAN, Mihai, 2008, *Introducere în antropologia culturală: mitul şi ritul*, Iaşi, Polirom
CONEA, Ion, 1940, *Clopotiva: un sat din Haţeg*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României
CONSTANTINESCU, Nicolae, 1987, *Relaţiile de rudenie în societăţile tradiţionale. Reflexe în folclorul românesc*, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R.
COPANS, Jean, 1971, „De l'etnologie à l'anthropologie" în *L'anthropologie: Science des societes primitives*, Paris Editions E. P.
COTEANU, Ion (ediţie îngrijită de), 1975, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, Bucureşti, Ed. Academiei
CREŢU, Gheorghe, 1970, *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, Bucureşti, Minerva
CRISTEA-TIMOC, Sandu, 1967, *Cântece bătrâneşti şi doine*, Bucureşti, E.P.L.
CRIŞAN, Ion Horaţiu, 1977, *Burebista şi epoca sa*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică
CUMONT, François, 1929, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris, Librairie orientaliste Paul Gauthier
CURTIUS, Ernst, 1970, *Literatura europeană şi Evul mediu latin*, Bucureşti, Ed. Univers
DAICOVICIU, Hadrian, 1965, *Dacii*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică
DATCU, Iordan, 1986, *Toma Alimoş* (antologie, prefaţă şi bibliografie), Bucureşti, Ed. Minerva
DE COULANGES, Foustel, 1923, *La cité antique*, Paris, Librairie Hachette (ed. a II-a)
DE TROYES, Chretien, 1976, *Yvain, cavalerul cu leul*, Bucureşti, Ed. Albatros
DE VRIES, Adrian, 1976, *Dictionary of Symbols and Imagery*, London
DECHARME, Paul, 1884, *Mythologie de la Grece antique*, Paris, Librairie Garnier (ediţia a II-a)
DEGH, Linda, VASZONYI, Andrew, 1976, „Legend and Belief" în Dan Ben-Amos (coord.) *Folklore Genres*, Austin, University of Texas Press
DELCOURT, Marie, 1957, *Hephaistos ou la legende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres
DELCOURT, Marie, 1959, *Oreste et Alcmeon*, Paris, Les Belles Lettres
DELCOURT, Marie, 1965, *Pyrrhos et Pyrrha*, Paris, Les Belles Lettres
DENSUŞIANU, Ovidiu, 1966, *Flori alese din cântecele populare. Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, EPL
DENSUŞIANU, Nicolae, 1975, *Vechi cântece şi tradiţii populare româneşti*, Bucureşti, Ed. Minerva
DESHAYES, Jean, 1976, *Civilizaţiile vechiului Orient*, Bucureşti, Ed. Minerva
DETIENNE, Marcel, 1977, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard

DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean, 1979, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard
DEVEREUX, Georges, 1967, „Reves pathogenes dans les societes non-occidentales" în *Le rêve et les societés humaines*, Paris, Ed. Gallimard
DIACONU, Ion, 1969, *Ținutul Vrancei*, București, E.P.L.
*** Dicționarul limbii române (tomul I), 1934, București, Imprimeria Națională
*** Dicționarul limbii române (tomul VIII), 1977, București, Editura Academiei
DODDS, E.R., 1968, *The Greeks and the Irrational*, Los Angeles, University of California Press
DORFLES, Ginno, 1975, *Estetica mitului*, București, Ed. Univers
DRĂGAN, Iosif Constantin, 1976, *Noi tracii*, Craiova, Scrisul românesc
DRĂGOI, Sabin, 1930, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova, Scrisul Românesc
DUMÉZIL, Georges, 1929, *La problème des centaures*, Paris, Librairie orientaliste Paul Gauthier
DUMÉZIL, Georges, 1939, *Mythes et dieux des germains*, Paris, Librairie Ernest Leroux
DUMÉZIL, Georges, 1942, *Horace et les Curiaces*, Paris, Galimard (V-èmme edition)
DUMÉZIL, Georges, 1968, *Mythe et Epopée*, Paris, Gallimard, vol. I
DUMÉZIL, Georges, 1970, *Du mythe au roman*, Paris, PUF
DUMÉZIL, Georges, 1971, *Mythe et Epopée*, Paris, Gallimard, vol. II
DUNDES, Alan, 1967a, „Oral Literature" în James A. Clifton (coord.), *Introduction to Cultural Anthropology*, Boston
DUNDES, Alan, 1967b, *The Study of Folklore*, New York, Prientice-Hall Inc.
DURAND, Gilbert, 1977, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers
ELIADE, Mircea, 1957, *Mythes, reves et mysteres*, Paris, Galimard
ELIADE, Mircea, 1966, „Myth" în *Encyclopaedia Britannica*, U.S.A., William Benton Publ.
ELIADE, Mircea, 1964, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot
ELIADE, Mircea, 1970, *De Zamolxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot
ELIADE, Mircea, 1971, *Ocultisme, sorcellerie et mode culturelle*, Paris, Gallimard, 1971
ERNOUT, A., MEILLET, A., 1932, *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, Paris, Librairie Klincksieck
FAURE, Paul, 1977, *Viața de fiecare zi în Creta lui Minos*, București, Ed. Eminescu
FINLEY, M.I., 1968, *Lumea lui Odiseu*, București, Editura Științifică
FLORESCU, Radu, DAICOVICIU, Hadrian, ROȘU, Lucian, 1980, *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Editura științifică și enciclopedică
FOCHI, Adrian, 1964, *Miorița – tipologie, circulație, geneza, texte*, București, Ed. Academiei
FOCHI, Adrian, 1970, „Colinda leului" în *Limbă și literatură*, nr. XXVI
FOCHI, Adrian, 1976, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea* (răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu), București, Ed. Minerva
FOCHI, Adrian,1980, *Estetica oralității*, București, Ed. Minerva
FOCHI, Adrian,1982, *Femeia lui Putiphar*, București, Ed. Univers
FOCHI, Adrian, 1984, *Paralele folclorice – coordonatele culturii carpatice*, București, Ed. Minerva

FOCHI, Adrian, 1985, *Cântecul epic tradițional al românilor*, București, Ed. Minerva
FOCHI, Adrian, 1987, *Valori ale culturii populare românești*, București, Ed. Minerva, vol. I
FOCHI, Adrian, 1988, *Valori ale culturii populare românești*, București, Ed. Minerva, vol. II
FONTENROSE, Joseph, 1959, *Python – a study of Delphic myth and its origin*, The University of California Press
FONTENROSE, Joseph, 1971, *The Ritual Theory of Myth*, Berkeley, University of California Press
FRAZER, James, 1980, *Creanga de aur*, București, Ed. Albatros
FRIEDRICH, Paul, 1978, *The Meaning of Aphrodite*, Chicago, The University of Chicago Press
FRUTIGER, Perceval, 1930, *Les mythes de Platon*, Paris, Librairie Felix Alean
GENETTE, Gerard, 1978, *Figuri*, București, Ed. Univers
GEERTZ, Clifford, 1973, *The interpretation of culture*, New-York, Basic Books Inc
GERNET, Louis, BOULANGER, Andre, 1932, *Le genie grec dans la religion*, Paris, La Renaissance du Livre
GERNET, Louis, 1968, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Librairie François Maspero
GIRARD, René, 1972, *La violence et le sacre*, Paris, Grasset
GLOTZ, G, 1937, *La civilisation egeenne*, Paris, Albin Michel
GOROVEI, Artur, 1915, *Credințe și superstiții*, București, Librăriile Socec și comp.
GRANT, Michael, HAZEL, John, 1975, *Who's Who in Classical Mythology*, New-York,
GREIMAS, Algidras Julien, 1975, *Despre sens*, București, Ed. Univers
GRIMAL, Pierre, 1958, „Introduction" în *Romans grecs et latins*, Paris, Ed. Gallimard
GUIART, Jean, 1972, „Multiple levels of meaning in myth" în Pierre Maranda (coord.), *Mythology*, New York, Penguin Books, 1972
GUIDERI, Remo, 1980, *La route des morts*, Paris, Editions du Seuil
GUSDORF, Georges, 1960, I*ntroduction aux sciences humaines (essai critique sur leurs origines et leur developpment)*, Paris, Les Belles Lettres
GUTHRIE, W.K., 1961, *The Greeks and their Gods*, Boston, Beakon Press (ediția a III-a)
HANOULLE, M. J.,1972, „Quelques manifestations du discours dans *Trois Contes*" în *Poetique* nr. 9
HASDEU, Bogdan Petriceicu, 1970, *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, Ed. Minerva
HERSENI, Traian, 1941, *Probleme de sociologie pastorală*, București, Institutul de științe sociale al României
HERSENI, Traian, 1977, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia
HERSENI, Traian, 1979, „Le dragon dace" în *Ethnologica*, nr. 1
HOEBEL, Adam, FROST, Ernest, 1976, *Cultural and Social Anthropology*, Mc. Graw-Hil Inc.
HOMER, 1959, *Iliada*, Bucureöti, ESPLA
HUNT, Eva, 1977, *The Transformations of Humming-Bird – Cultural Roots of a Zinacantecan Mythical Poem*, Ithaca and London, Cornell University Press

IONESCU, Anca Irina, 1978, *Lingvistică și mitologie,* București, Ed. Litera
IORDACHE, Gheorghe, 1985, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României (studiu etnografic)*, Craiova, Scrisul Românesc, vol. I
IORDACHE, Gheorghe, 1986, *Ocupații tradiționale pe teritoriul României (studiu etnografic)*, Craiova, Scrisul Românesc, vol. II
IORDAN, Iorgu, 1963, *Toponimie românească*, București, Ed. Academiei
ISPAS, Sabina, 1986, „O nouă interpretare a unui text de cântec povestitor: Toma Alimoș" în *Revista de etnografie și folclor*, nr. I și II
*** *Izvoare privind istoria României,* 1964, București, Ed. Academiei
JEANMAIRE, Henri, 1970, *Dionysos: une histoire du culte de Bachus*, Paris, Payot
JOLLES, Andre, 1972, *Formes simples*, Paris, Seuil
JUNG, Carl G., 1962, *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot
KERENY, Charles, 1957, *La religion antique,* Geneve
KIRK, G.S., 1970, *Myth – its Meaning and Functions in Ancient and Others Cultures,* Cambridge University Press
KOSAKOF, Alice Bee (1999) „Is There a Place for Anthropology in Social Science History?" în *Social Science History*, 23(4):535-559
KUNZLE, David,1978, „World Upside Down" în *The Reversible World (Symbolic Inversion in Art and Society)*, London, Cornell University Press
LAWSON, John Cutbert, 1964, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, NY, University Books
LEACH, Maria (coord.), 1949, *Dictionary of Folklors, Mythology and Legends,* New York, Funk and Wagnells Company
LEROI-GOURHAN André, 1974, „Les voies de l'histoire avant l'ecriture" în J. Le Goff (coord.) *Faire de l'histoire,* Paris, Gallimard
LEROI-GOURHAN, André, 1976, *Les religions de la prehistoire*, Paris, P.U.F.
LETT, James, 1997, *Science, Reason and Anthropology: The Principle of Rational Inquiry*, Lanham: Rowman &Littefield
LÉVY-BRUHL, Lucien, 1933, *La mentalité primitive,* Paris, Librairie Felix Alcan (ed. a 8-a)
LÉVY-BRUHL, Lucien, 1963, *La mythologie primitive,* Paris, P.U.F (ed. a 3-a)
LÉVY-STRAUSS, Claude, 1970, *Gândirea sălbatică*. *Totemismul azi*, București, Ed. Științifică
LÉVY-STRAUSS, Claude, 1971, *L'homme nu*, Paris, Librairie Plon
LÉVY-STRAUSS, Claude, 1973, *Anthropologie structurale (II)*, Paris, Plon
LÉVY-STRAUSS, Claude, 1978, *Antropologia structurală (I)*, București, Ed. Politică
LÉVY-STRAUSS, Claude, 1979, *La voie des masques*, Paris, Librairie Plon
LÉVY-STRAUSS, Claude, 1983, *Le regard éloigné*, Paris, Plon
LINDSAY, Jack, 1974, *Helen of Troy*, London
LORINT, Florica, BARNABE, Jean,1977, *La sorcellerie paysanne,* Bruxelles
LOWIE, Robert, 1971, *Histoire de l'ethnologie classique,* Paris, Payot

LUOMALA, K., 1949, „Adaox" în Maria Leach (coord.), *Dictionary of Folklors, Mythology and Legends,* New York, Funk and Wagnells Company
MACREA, Mihai, 1969, *Viața în Dacia Romană*, București, Ed. Științifică
MARANDA, Pierre, 1972, „Introduction" în Pierre Maranda (coord.), *Mythology,* New York, Penguin Books
MANTERO, Teresa, 1973, *Amore e Psiche*, Genova, Universita di Genova
MAZILU, Dan Horia, 1981, *Varlaam și Ioasaf*, București, Ed. Minerva
MARIAN, Simion Florea, 1892, *Înmormântarea la români,* București, Editura Academiei Române
MARIAN, Simion Florea, 1898, *Sărbătorile la români („Cârnilegile"),* București, Editura Academiei Române
MARIAN, Simion Florea, 1899, *Sărbătorile la români („Păresimile"),* București, Editura Academiei Române
MARIAN, Simion Florea, 1901, *Sărbătorile la români („Cincizecimea"),* București, Editura Academiei Române
MARIAN, Simeon Florea, 1904, *Legendele Maicii Domnului*, București, Ed. Academiei Române
MARIENESCU, Atanasie, 1971, *Poezii populare din Transilvania*, București, Ed. Minerva
MOHANU, Constantin (ediție îngrijită de), 1975, *Fântâna dorului (poezii populare din Țara Loviștei)*, București, Ed. Minerva
MUNN, Nancy D., 1973, „Symbolism in a ritual context" în *Handbook of Social and Cultural Anthropology*, Chicago
MUNTEAN, George, „basm", „legendă", „mit" în *Dicționar de termeni literari*
MUȘLEA, Ion, 1972, *Cercetări etnografice și de folclor* (vol. II), București, Ed. Minerva
MUȘLEA, Ion, BÎRLEA, Ovidiu, 1970, *Tipologia folclorului (din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu)*, București
MUȘU, Gheorghe, 1971, *Zei, eroi, personaje,* București, Editura Științifică
MUȘU, Gheorghe, 1973, *Din istoria formelor de cultură arhaică,* București, Editura Științifică
MUȘU, Gheorghe, 1982, *Din mitologia tracilor,* București, Ed. Cartea Românească
NANIA, Ion, 1977, *Istoria vânătorii în România*, București, Ed. Ceres
NICULIȚA-VORONCA, Elena, 1903, *Datinile poporului român*, Cernăuți, Tipografia I. Wiegler
OTTO, Wilhelm, 1969, *Dionysos: le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France
OVIDIU, 1972, *Metamorfoze,* București, Editura Științifică
PAMFILE, Tudor, 1910, *Sărbătorile de vară la români,* București, Librăriile Socec și comp.
PAMFILE, Tudor, 1913, *Povestea lumii de demult,* București, Librăriile Socec și comp.
PAMFILE, Tudor, 1914, *Sărbătorile la români: Crăciunul*, București, Librăriile Socec
PAMFILE, Tudor, 1916a, *Dușmani și prieteni ai omului,* București, Librăriile Socec și comp.
PAMFILE, Tudor, 1916b, *Văzduhul după credințele poporului român,* București, Librăriile Socec și comp.
PAMFILE, Tudor, 1924, *Pământul după credințele poporului român,* București, Librăriile Socec și comp.

PANOFSKI, Erwin, 1974, *Renaștere și renașteri în cultura occidentală*, București, Ed. Meridiane
PAPAHAGI, Tache, 1967, *Poezia lirică populară,* București, E.P.L.
PAPAHAGI, Tache, 1979, *Mic dicționar folcloric*, București, Ed. Minerva
PÂRVAN, Vasile, 1972, *Dacia,* București, Editura Științifică
PEPIN, Jean, 1958, *Mythe et Allegorie,* Aubier, Ed. Montaigne
PERMIAKOW, G. L., 1979, *From Proverb to Folk-Tale*, Moscow
PIPPIDI, Dumitriu (ediție îngrijită de), 1976, *Dicționar de istorie veche a României*, București, Editura Științifică și Enciclopedică
POP, Mihai, 1976, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice
POP, Mihai, 1980, „Cuvânt înainte" în *Antologie de folclor din județul Maramureș*, Baia-Mare
POP, Mihai, RUXĂNDOIU, Pavel, 1976, *Folclor literar românesc*, București, Ed. Didactică și Pedagogică
POPESCU, Radu, 1961, „Istoriile domnilor Țării Românești" în ..... *Cronicari munteni*, București, EPL
PRITCHARD, Artur Evans, 1977, *Nuer Religion,* New York
PROPP, Vladimir, 1973, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* București, Ed. Univers
RADIN, Paul, 1941, *La religion primitive*, Paris, Galimard
RĂDULESCU-CODIN, Constantin, 1910, *Legende, tradiții și amintiri istorice,* București, Librăriile Socec și comp.
REINACH, Salmon, 1912, *Cultes, mythes et religions*, Paris, Ed. Ernest Leroux
RICOEUR, Paul, 1969, *Le conflit des interpretation,* Paris, Editions du Seuil
RODARI, Giani, 1980, *Gramatica fanteziei (introducere în arta de a inventa povești)*, București, Ed. didactică și pedagogică
ROSE, H.J., 1959, *Religion in Greece and Rome*, NY, Harper Torchbook
RUDHART, Jean, 1958, *Notions fondamentales de la pensèe religieuse et acts constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Geneve, Librairie G. Droz
RUSU, I.I., 1967, *Limba traco-dacilor,* București, Ed. Științifică (ediția a II-a)
RUXĂNDOIU, Pavel (ediție îngrijită de), 1967, *Folclor poetic*, București, EPL
SAGLIO Edmond (și colectiv), 1926, *Dictionnaire des antiquites grecques et romanes,* Paris, Librairie Hachette
ȘĂINEANU, Lazăr, 1978, *Basmele române,* București, Ed. Minerva
SCHOLES, Robert, 1979, *Fabulation and Metafiction*, Chicago, The University of Illinois Press
SCORPAN, Constantin, 1967, *Cavalerul trac*, Constanța, Muzeul regional de arheologie Dobrogea
ȘERB, Ioan (ediție îngrijită de), 1967, *Flori alese din poezia populară* (vol. I), București, E.P.L.
ȘERB, Ioan (ediție îngrijită de), 1968, *Flori alese din poezia populară* (vol. II), București, E.P.L.
SKLOVSKI, Victor, 1976, *Despre proză*, București, Ed. Univers
SMITH, Pierre, 1968, „Mythe" în *Enciclopaedia Universalis*, Paris
SPERBER, Dan, 1974, *Le symbolisme en general*, Paris, Ed. Hermann

STRABON, 1974, *Geografia*, București, Editura Științifică
ȘTEFĂNESCU, I.D., 1968, *Arta veche a Maramureșului*, București, Ed. Academiei
TALOȘ, Ion, 1973, *Meșterul Manole*, București, Ed. Minerva
TALOȘ, Ion, 1981, „Miorița în Transilvania" în *Anuarul de folclor*, nr. 2, Cluj-Napoca
TALOȘ, Ion, 1983, „Miorița și vechile rituri funerare la români (I)" în *Anuarul de folclor* nr. 3–4, Cluj-Napoca
TEODORESCU, G. Dem. 1982, *Poezii populare române*, București, Ed. Minerva
TEOCRIT, 1969, *Idile*, București, Editura pentru literatura universală
THOMPSON, Stith, 1949, „Folktale" in LEACH, Maria (coord.), *Dictionary of Folklors, Mythology and Legends*, New-York, Funk and Wagnells Company
THOMPSON, Stith, 1972, „Myth and folktale" în Th. Sebeok (coord.), *Myth – a Symposium*, Indiana University Press
TOCILESCU, Grigore, ȚAPU, Cristea, 1981, *Materialuri folcloristice*, București, Ed. Minerva
TODOROV, Tzvetan, 1977, *Theories du symbole*, Paris, Editions du Seuil
TODOROV, Tzvetan, 1971, *Poètique de la prose*, Paris, Editions du Seuil
TODOROV, Tzvetan, DUCROT, Oswald, 1972, *Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil
TOELKEN, Barre, „The Pretty Language" of Yellowman: Genre, Mode and Texture in Navaho Coyote Narratives" în *Folklore Genres*
TOMAȘEVSKI, Boris, 1973, *Teoria literaturii*: *Poetica*, București, Ed. Univers
TROUSSON, Raymond, 1981, *Thèmes et mythes*, Ed. de l'Université de Bruxelles
TURNER, Victor, 1974, *The Forest of Symbols*, London (ed. a 3-a).
TURNER, Victor , 1968, „Myth" în D.L. Sills (coord.), *International Encyclopedia of the Social Sciences* Mac. Millan Inc.
UNTERSTEINER, Mario, 1972, *La fisiologia del mito*, Firenze, Ed. „La nuova Italia"
VERNANT, Jean Pierre, 1981, *Mythe et societe en Grece ancienne*, Paris, Ed. Francois Maspero
VERNIERE, Yvone, 1977, *Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque*, Paris, Les Belles Lettres
VIAN, Francis, 1952, *La guerre des geants*, Paris, Klincksieck
VIDAL-NAQUET, Pierre, 1985, *Vânătorul negru*, București, Ed. Eminescu
VLĂDUȚESCU, Gheorghe, 1982, *Filosofia legendelor cosmogonice românești*, București, Ed. Minerva
VLĂDUȚESCU, Gheorghe, 1984, *Filosofia în Grecia Veche*, București, Ed. Albatros
VRABIE, Gheorghe, 1966, *Balada populară românească*, București, Ed. Academiei
VUIA, Romulus, 1975, *Studii de etnografie și folclor*, București, Ed. Minerva, vol. I
VUIA, Romulus, 1980, *Studii de etnografie și folclor*, București, Ed. Minerva, vol. II
VULCĂNESCU, Romulus, 1970a, *Etnologie juridică*, București, Ed. Academiei
VULCĂNESCU, Romulus, 1970b, Măștile populare, București, Ed. Științifică
VULCĂNESCU, Romulus, 1972, *Coloana cerului*, București, Ed. Academiei
WHITMAN, Cedric H., 1958, *Homer and the Heroic Tradition*, New York, The Norton Library

Referințe generale

Academia Română, *Dicționarul general al literaturii române*, București, Ed. Univers enciclopedic, 2004, vol. II

Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor din România*, Cluj, Saeculum, 1998, vol. I

Nicolae Ciobanu, *Întâlnire cu opera*, București, Ed. Cartea Românească, 1982

Ion Bogdan Lefter, *Scriitori români*, București, Paralela 45, vol. I, 2000

AEJMC Directory of Mass Communication and Journalism

IAMCR Directory

EASA (http://www.easaonline.org/networkbiosa-f.htm)

Referințe critice

La volumul IZVOARE MITICE, Cartea Românească, 1980

Sorin Titel, „Pasiune și erudiție", în *România literară*, anul XIV, nr.24, 1981, p. 10

Paul Drogeanu, „Reinterpretarea izvoarelor", în *Luceafărul*, anul XXIV, 1981, p. 2

Ștefan Gencarau, „Izvoare mitice", în *Anuarul Arhivei de folclor*, nr. 2, 1981

Constantin Crișan, „De la mitologie la literatură", în *România liberă*, nr. 11367, 1981

Ștefan Borbely, „Izvoare mitice", în *Vatra*, anul XI, nr. 2, 1981, p. 119

Nicolae Iliescu, „Izvoare mitice", în *Contemporanul*, nr. 37, 1980, p. 8

Costin Tuchilă, „Izvoare mitice", în *Viața Românească*, nr. 3, 1981

Nicolae Ciobanu, „Izvoare mitice", în *Luceafărul*, anul XXIV, 1981, p. 3

Radu G. Țeposu, „Criticii unei promoții", în *Viața Românească* nr. 4, 1983, pp. 67-70

„Tânărul cercetător este ceea ce se cheamă un om de știință, care își refuză de la început și în mod programatic divagația impresionistă sau speculația gratuită." (Sorin Titel, *România literară*, 11.06.1981). „*Izvoare mitice* este o carte care certifică o vocație și îndreptățește o orientare." (Paul Drogeanu, *Luceafărul*, 27.06.1981)

„În domeniul acesta în care pe vremuri operau savanți, un tânăr vine și reînnoadă cu aplomb științific incontestabil firul necesar al unei tradiții demne."(Constantin Crișan, *România liberă*, 16.05.1981)

La volumul SORA SOARELUI, Albatros, 1983

Sultana Craia, „Universul culturii populare", în *Luceafărul*, Anul XXVI, nr. 49, 1983, p. 2

Ion Filipciuc, „Cine-i Sora Soarelui?", în *Convorbiri literare*, nr. 12, 1983

Emil Nicolae, „Sora Soarelui", în *Ateneu*, nr. 6, 1984, p. 6

Ion Zubașcu, „Un spirit deschis, imprevizibil", în *Tribuna*, anul XVIII, nr. 32, 1984, p. 7

Ștefan Borbely, „Noi izvoare mitice", *Vatra*, anul XIV, nr. 12, 1984

Nicolae Constantinescu, „Izvoare mitice; Sora Soarelui", în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1984, pp. 153-155

Achim Stoia, „Sora Soarelui", în *Anuarul Arhivei de Folclor*, nr. 5-7, 1987

„Mihai Coman este un erudit, însă la el erudiția (...) este în mod fericit completată de suplețe și finețe de gândire." (Ștefan Borbely, *Vatra*, nr. 12, 1984). „Cartea sa e un adevărat spectacol al cercetării, freamătă, e vie, are pulsul unui țesut viu." (I. Zubașcu, *Tribuna*, 9.08.1984)

La volumul MITOS ȘI EPOS, Cartea Românească, 1985

Silvian Iosifescu, „Mit și epică", în *Contemporanul*, nr. 3, 1985, p. 8

Daniel Vighi, „Concepte noi în abordarea mitului", în *Orizont*, anul XXXVI, nr. 45, 1985, p. 4

Gheorghe Vlăduțescu, „Mit și Epos", în *Scînteia tineretului*, nr. 11281, 1985

Mircea Muthu, „Mitos și Epos", în *Steaua*, anul XXXVI, nr. 8, 1985, p. 5

Cristian Moraru, „Aspecte ale mitului", în *România literară*, anul XIX, nr. 2, 1986, p. 7

„Într-un teritoriu interdisciplinar, în care se interferează folcloristica, antropologia, teoria literaturii, *Mitos și Epos* clădește solid, mereu incitator."(Silvian Iosifescu, *Contemporanul*, 17.01.1985) „Aflat la a treia sa carte, Mihai Coman se arată a fi unul dintre cei mai dotați și cu perspectivă cercetători tineri. (...) Ultimul său studiu ambiționează către o cuprindere amplă și sistematică a mitului și a povestirii." (Daniel Vighi, *Orizont*, 8.11.1985) „E, în acest sens, meritul lui Mihai Coman de a fi extras (...) una din legile transformării narative, inversiunea, grație căreia textul trece din «poziția» de mit în cea de ficțiune folclorică sau invers." (Mircea Muthu, *Steaua*, nr. 8, 1985)

La volumele MITOLOGIE POPULARĂ ROMÂNEASCĂ, Ed. Minerva, vol. I – 1986, vol. II – 1988:

Cornel Ungureanu, „Mitologie populară românească", în *Orizont*, anul XXXVII, nr. 48, 1986, p. 10

Nicolae Soare, „Metoda, mit, adecvare", în *Amfiteatru*, nr. 11, 1986

Ioana Bot, „Mitologie populară românească", în *Tribuna*, anul XX, nr. 47 și 48, 1986

Paul Drogeanu, „Gândirea prin poveste", în *Contemporanul*, nr. 12, 1987, p. 8

Constantin Sorescu, „O mitologie a beneficiului", în *Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului*, nr. 14, 1987, p. 5

Valeriu Cristea, „Mitologie populară românească", în *România literară*, anul XX, nr. 1, 1987, p. 5

Gheorghe Vlăduțescu, „Mitologie populară românească", în *Scînteia tineretului*, nr.11775, 1987

Valeriu Rusu, „Cultură și mitologie", în *Luceafărul*, anul XXX, nr. 19, 1987

Vladimir Bălănică, „Mitologie și literatură", în *Tomis*, nr. 4, 1987, pp. 1-2

Ion Cuceu, „Mitologie populară românească", în *Steaua*, anul XXXVIII, nr. 7, 1987, p. 12

Henri H. Stahl, „Capcanele mitologiei", în *Contemporanul*, nr. 21, 1987, p. 5

Doina Baghina, „Mica enciclopedie zoomitologică", în *Ramuri*, nr. 5, 1987

Cornelia Manicuța, „Mitologie populară românească", în *Ateneu*, nr. 8, 1987, p. 10

Gh. Rusu Togan, „Mitologia ca metalimbaj", în *Contemporanul*, nr. 46, 1988, p. 12

Ioana Bot, „Prestigiul culturii populare", în *Tribuna*, anul XXII, nr. 40, 1988, p. 4

Radu G. Țeposu, „Eseistul Mihai Coman", în *Contemporanul*, nr. 46, 1988, p. 10

Ivan Evseev, „Mitologie și sistematică", în *Orizont*, anul XXXIX, nr. 44, 1988, p. 2

Ilie Traian, „Mitologie populară românească", în *Tribuna României*, anul XIII, nr. 388, 1989, p. 4

Ion Șeuleanu, „Elemente de mitologie românească", în *Steaua*, anul XL, nr. 4, 1989, p. 6

„Mihai Coman propune, pentru prima oară în cultura noastră, elaborarea unei lucrări de sinteză a mitologiei populare românești, potrivit metodelor moderne de analiză morfologic-structuraliste." (Henri H. Stahl, *Contemporanul*, nr. 21,1987) „Cronicarul trebuie să semnaleze autoritatea cu care Mihai Coman se instalează în linia întâi a etnologiei. El face parte dintre grăbiții unei generații care și-a făcut la timp lecturile fundamentale." (Cornel Ungureanu, *Orizont*, nr. 48, 1986). „Partea cea mai interesantă a studiului este încercarea finală de prezentare, o sintaxă firește mai incitantă decât morfologia pe care se bazează. (...) Pornind de la relația metaforică și cea metonimică (în accepție jakobso-niană) Mihai Coman propune un model combinatoric operant în cel mai înalt grad pentru mitologia românească." (Ioana Bot, *Tribuna*, 6.10.1988) „Mihai Coman manipulează o informație enormă, scoasă din „texte" reprezentative, pe care o interoghează inteligent spre a reface niște constante ale viziunii omului din societățile tradiționale. (...) El e pe cale de a realiza o operă de anvergură și de cea mai mare însemnătate în câmpul etnologiei românești." (Ion Șeuleanu, *Steaua*, aprilie 1989)

La volumul BESTIARUL MITOLOGIC ROMÂNESC, Ed. Fundației Culturale Române, 1996:

Cornelia Maria Savu, „Mitologie și mitologicale", în *Curierul Național*, 18 ianuarie 1997

Bogdan Guță, „Mitologia celor care nu cuvântă", în *Azi*, 28 noiembrie 1996

Iordan Datcu, „Bestiarul mitologic românesc", *România literară*, nr. 41, 1997

Viorica Rusu, „Bestiarul mitologic românesc", *Adevărul literar*, ian., 1997

Ion Șeuleanu, „Bestiarul mitologic românesc", *Tribuna*, nr. 36, 1997

„Mihai Coman oferă cititorilor prin acest elegant (în toate privințele) volum apărut la Editura Fundației Culturale Române prima sistematizare de anvergură a bestiarului mitologiei noastre, într-un incitant demers de a smulge din «mărturii și hrisoave» semnele și însemnele

unui domeniu fascinant al gândirii practice și fantazării civilizației populare." (C.M. Savu, *Curierul Românesc,* 18.01.1997)

La volumul POUR UNE ANTHROPOLOGIE DES MEDIAS, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2003

„L'ouvrage, organisé en deux parties, rassemble d'une manière transversale à cette organisation, deux plaidoiries : l'une de nature apologétique en faveur de l'approche anthropologique comme méthode alternative de collecte et de traitement de l'information selon la perspective ouverte par Susan Allen et élargie avec les contributions de Kelly Askew et Richard Wilk, Sara Dickey, Conrad Kottak etc., l'autre de nature revendicative pour la reconnaissance de l'anthropologie des médias comme composante distincte du champ plus large de l'anthropologie de la communication mis en évidence par des travaux de Palo Alto, d'Edward Hall, de Dell Hymes, d'Erwin Goffman etc., dont Yves Winkin principalement et Jean Lohisse sont les promoteurs. Ces deux plaidoiries reposent, d'une part, sur la mise en exergue des recherches qui concernent les médias d'information et qui relèvent d'une manière plus ou mois assumée d'approches anthropologiques et, d'autre part, sur une tentative de cadrage théorique de la démarche anthropologique dans l'étude des medias". (Ștefan BRATOSIN, Sciences de la Societe, nr. 61, fév. 2004)

„Mihai Coman este văzut ca unul dintre cei mai cunoscuți autori ai acestei direcții novatoare, în prezent profesor la Facultatea de Jurnalism și Științele Comunicării de la Universitatea din București și fondator al Școlii de Jurnalism de acolo. O serie de profesori din Vest (în SUA, în Franța, Canada și Germania) i-au mijlocit, în cele din urmă, lui Coman prezentarea, în discuții directe cu partenerii din Vest, viziunea lui privind fondarea antropologiei media. (...) Volumul Pour une anthropologie des medias *este ca o pledoarie pentru o puternică reconsiderare a modului antropologic clasic de a vedea lucrurile, dar și a metodelor în științele comunicării. În acest scop Coman discută la un înalt nivel și pe parcursul variatelor exemple multitudinea neclarităților conceptuale și exemplelor dubitabile care s-au strecurat în special în sociologie; în același timp el reușește să prezinte beneficiul unei antropologii clasice, sprijinită de fenomene moderne ale societății media și ale jurnalismului.*

Din România, din acest Est provin revirimentul și înnoirea antropologiei media în spiritul antropologiei clasice. ... Un cercetător est-european clarifică – fără să se forțeze și în deplină consonanță și decență – ceea ce într-adevăr îmi dă impresia unei superiorități față de metodologia vestică cizelată." (Gerd Kopper – *Publizistik: Vierteljahreshefte fur Kommunicationsforschung,* 2005, nr. 2)

„Le foisonnement des rappels theoriques, methodologiques, epistemologiques et la pluralite des propositions conceptuelles restes impossibles a enumerer, ne serrait-ce qu'a demi (...) Cependant, une fois n'est pas coutume, nous pouvons mentionner a l'egard des valeurs documentaires, l'impressionante revue de litterature erigee ici. L'on doute qu'il puisse se trouver ailleurs un panorama a ce point exhaustif et multiculturel des sources et ressources en anthropologie de la communication, sinon en sciences de la communication." (MARIA POURCHET, *Question de communication,* nr. 7, 2005)

Cuprins

Cuvânt înainte 5

I. Studii de mitologie comparată 13
Ecouri ale riturilor de inițiere masculină în folclorul colindelor 15
Toposuri ale inițierii feminine 37
Cerbul cu leagăn de aur în coarne 70
Modelul mitic al eroului în balada haiducească 98
Balada Milea și alte sugestii pentru o mitologie a zeului șarpe 116
Substrat ceremonial și mitologic în balada *Miorița* 130
Un om, un vraci, un zeu 151
Personajul mitologic – umbra și reflexul 165
Argumentul vechimii 186
Cine este Sora Soarelui? 195
Soarele și eroii solari 205
Întrețesutele lumi – istoria unei cosmogonii 217

II. Studii de mitologie structurală 233
Asimetriile constitutive 235
Gramatica vânătorii 246
Geneze mitologice 257
Transformările narative în istoria mitului și geneza textului literar 266
Inversiunile simbolice în folclorul românesc 291
Logica transformărilor narative 315
Lumea trăită și lumea povestită 326
Raționamentul epic 333

Sânzienele, Călușul, Drăgaica 351
Recursul la natură 362

Bibliografie 369
Referințe generale 379

„De-a lungul anilor, în România, s-au confruntat o folcloristică activă, care mobilizează un număr mare de cadre didactice, cercetători și activiști culturali, care este prezentă în mass-media și în conștiința publică, dar care a rămas încremenită în proiectul fixat de nașterea ei în secolul XIX și o antropologie culturală fragilă, cu o identitate instituțională neclară, cu dezvoltări inegale, cu eforturi modeste de sincronizare cu dezbaterile occidentale actuale. În întreaga mea carieră am ocolit convulsiile și ambiguitățile acestui peisaj – deși am studiat manifestări ale culturii folclorice, nu m-am considerat niciodată un folclorist, deoarece nici metodele de lucru și nici aparatul teoretic pe care le-am folosit nu țineau de folcloristică. Am susținut întotdeauna că studiile mele sunt cercetări de antropologie, fără să pot spune că sunt antropolog – pentru că această etichetă suna straniu în România. Lecturile mele, referințele teoretice, sistemul de analiză și interpretare – toate țin de antropologia culturală; prin aceasta, înainte și după 1989, studiile mele s-au plasat și se plasează excentric față de curentele dominante în lumea științifică autohtonă."

MIHAI COMAN

Studii de mitologie
~~19.90lei~~ 7.99 lei
18022101009

ISBN 978-606-8073-73-6
9 786068 073736
www.nemira.ro